DER UNTERGANG DES NIEDERLÄNDISCHEN VOLKSLIEDES

(ABSCHNITT V: DAS „GOLDENE ZEITALTER" UND SEIN AUSGANG)

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOCTORWÜRDE EINGEREICHT
DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT DER

UNIVERSITÄT ZU BASEL

VON

HERMAN FELIX WIRTH

AUS UTRECHT (NIEDERLAND)

ACAD. LUGD. BAT. BIBL.

HAAG
MARTINUS NIJHOFF
1910

Genehmigt von der philologisch-historischen Abteilung der Philosophischen Fakultät auf Antrag der Herren Professoren Dr. John Meier und E. Hoffmann-Krayer.

JOHN MEIER,
Dekan.

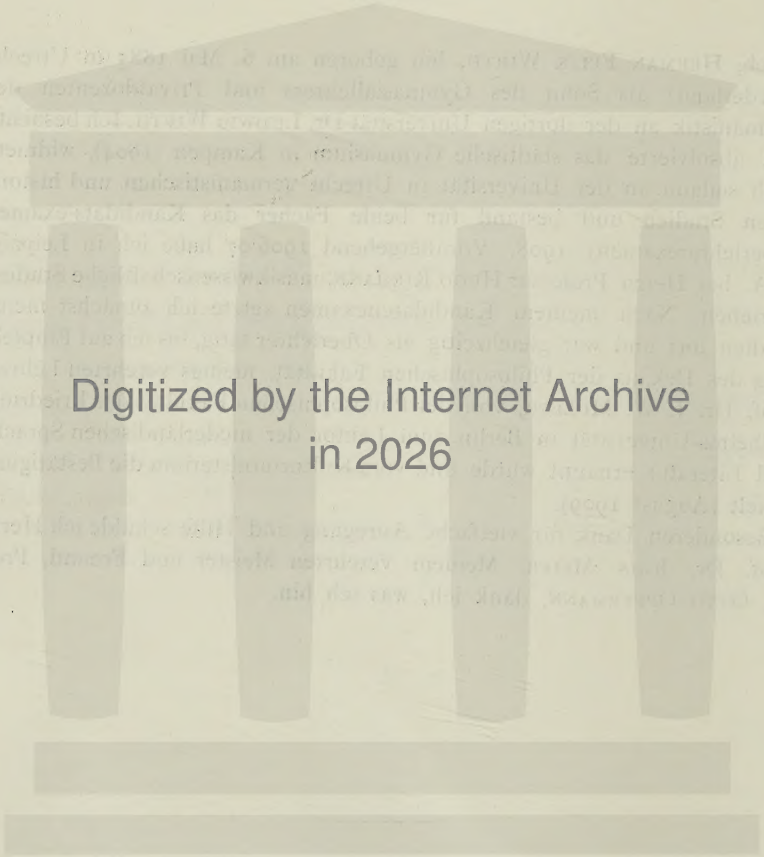
Basel, den 24. Mai 1910.

(Mit Genehmigung der hohen Fakultät kommt hier nur der fünfte Abschnitt der Dissertation zum Abdruck. Die ganze Arbeit erscheint gleichzeitig im Verlag von Martinus Nijhoff, Den Haag).

VITA.

Ich, HERMAN FELIX WIRTH, bin geboren am 6. Mai 1885 in Utrecht (Niederland) als Sohn des Gymnasiallehrers und Privatdozenten der Germanistik an der dortigen Universität Dr. LUDWIG WIRTH. Ich besuchte und absolvierte das städtische Gymnasium in Kampen (1904), widmete mich sodann an der Universität in Utrecht germanistischen und historischen Studien und bestand für beide Fächer das Kandidats-examen (Oberlehrerexamen) 1908. Vorübergehend 1906/07 habe ich in Leipzig, u. A. bei Herrn Professor HUGO RIEMANN, musikwissenschaftliche Studien getrieben. Nach meinem Kandidatenexamen setzte ich zunächst meine Studien fort und war gleichzeitig als Oberlehrer tätig, bis ich auf Empfehlung des Dekans der Philosophischen Fakultät, meines verehrten Lehrers Prof. Dr. J. W. MULLER, von der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität in Berlin zum Lektor der niederländischen Sprache und Literatur ernannt wurde und vom Kulturministerium die Bestätigung erhielt (August 1909).

Besonderen Dank für vielfache Anregung und Hilfe schulde ich Herrn Prof. Dr. JOHN MEIER. Meinem verehrten Meister und Freund, Prof. Dr. OTTO OPPERMANN, dank ich, was ich bin.



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41546713_0021

MEINER BRAUT UND TREUEN MITARBEITERIN

DANKBAR DARGEBRACHT.

DAS „GOLDENE ZEITALTER" UND SEIN AUSGANG.

Nos Batavi, quam amamus similes esse Gallis vestituti, Sybaritis luxu, Romanis gloria, Graecis pecuniarum cupiditatis.

CASPARUS BAERLEUS.
(Epistolarum Liber. p. 521).

Ach, wat een willighe armoede hoor ick over 't gansche Nederlandt! Souder wel eenich volck onder de sonne zyn, die met dese verkoren raseryen bevanghen zyn, so seer als wy? Het mach wel, maar ick denck het niet.

GERBRAND ADRIAENSZ. BREDERO.
(Rede aen de Latynsche-Geleerden).

In dem „Nederlandtsche Gedenck-clanck" [1]) steht ein stolzes Lied, das hebt an:

Waer dat men sich al keerd of wend,
End' waer men loopt of staet,
Waer dat men reijst of rotst, of rend,
End' waer men henen gaet, —
Daer vint men, 't sij oock op wat ree,
d'Hollander end' de Zeeuw:
Sy loopen door de woeste zee
Als door het bosch de leeuw!

---

1) Übertragungen der Valeriuslieder (Klav. und Singstimme) sind: A. D. Loman en J. C. M. van Riemsdyk: Oud-Nederlandsche Liederen uit den „Nederlandtsche Gedenck-clanck" van Adrianus Valerius, 1893. (Vereenig. v. N. Nederl. Muz. gesch. IV).

F. R. Coer : Liederboek van Groot-Nederland. 1900. (3 Bde) Bd. II.

D. de Lange, J. C. M. van Riemsdyk, G. Kalff: Nederlandsch Volksliederenboek. 1897.

Während von den Geuzenliedern veröffentlicht wurden. A. Loman: Twaalf Geuzeliedjes 1872. (Vereenig. v. N. Ned. Muz. Gesch. IV).

Das Lied sagt die Wahrheit und nicht zu viel!

Die gewaltige Machtentfaltung der Generalstaaten, der ungeheuere Reichtum, der sich in dem Lande aufspeicherte, liessen dem zeitgenössischen Ausländer Holland als das gelobte Land, das Paradies erscheinen. Einstimmig ist die Bewunderung für „Holland", wie die Republik allmählich schon genannt wird. Denn Holland, der reichste Teil des Generalstaates, der allein mehr als die Hälfte der Steuern trug und wiederholt die Passiva der Generalitätskasse ausglich, zog die Hegemonie allmählich an sich. Sein „Raadpensionaris" vertrat die Rolle eines Ministers des Auswärtigen. Und wenn die fremden Mächte mit der Republik unterhandeln wollten, schickten sie zugleich oder vorher eine Gesandschaft nach Holland. Welches Werk eines Ausländers, der zu jener Zeit Holland besucht hat, man auch aufschlägt, überall erklingt derselbe Lobgesang: Holland gibt als das Land der Freiheit, der sozialen Musterordnung, des Reichtums u. s. w.

Dies alles bezieht sich insgesamt durchweg auf die Stadt Amsterdam: sie wurde das Herz der Republik, das Land war nur noch ihre Bannmeile. In Amsterdam konzentrierte sich das ganze Kulturleben des Landes, auch die ganze humanistische Dichtung, die Holland in den Augen der gelehrten deutschen Poeten (Opitz) zu dem Parnass der Neuzeit machte.

In Amsterdam blühten die beiden grossen Rederijkerkammern: „de Eglentier", die alte Kammer, und die brabanter „Het wit Lavendel". Die eifrigsten Förderer der ersteren waren die humanistischen Dichter Hendrik Laurenszoon Spieghel, Roemer Visscher und dessen beide viel umworbenen Töchter, Mamsel Anna und Maria Tesselschade, junge Damen der „besseren" Amsterdamer Bürgerwelt, geschickt und kunstfertig im Dichten, Singen, Glasschneiden, Lautenspielen und vielem anderen nützlichen und nutzlosen Zeug.

Da wirkten die Rederijker Dirck Rodenburgh und Dr. Samuel Coster, letzterer gleichfalls humanistischer Dichter und Gründer der Bühnengenossenschaft die „Duytsche Academie", die sich mit der alten Kammer, der „Eglentier", im Jahre 1632 vereinigte. Mitglied der alten Kammer und der „Academie" war auch Gerbrand Adriaensz. Bredero und der jüngere Freund Visschers, der vornehme Pieter Cornelisz. Hooft, später „Drost" von Muiden. Da wirkten an der „Doorluchtige School" der gelehrte

Gerard Vossius und der lateinische Poet Caspar Barlaeus als Professoren; da wohnte sein ganzes Leben lang der grosse Joost van Vondel. Auch gab es noch manche untergeordnete Grösse, wie der moralisierende Jeremius de Decker, der zu der Gruppe Jacob Cats, Constantyn Huygens, Jacob Westerbaen gehört, der klassische Spektakeldramen schreibende Glaser Jan Vos, der die Bühne als „schouwburgregent" längere Zeit beherrschte, der langstielige Gelehrsamkeitskrämer Joannes Antonides van der Goes, der echte Inbegriff dieser städtischen Renaissance-kunst, und noch manche lokale Grösse bis zur Kunstgenossenschaft Nil Volentibus Arduum, die gelehrte Kunstkritikerclique, — alle diese Namen, die das Gesamtbild der humanistischen Dichtung des 17. Jahrhunderts darstellen, sie konzentrieren sich in Amsterdam.

Die humanistische Dichtung Amsterdams war die Modekunst der Patrizierwelt. In ihrem Streben, sich zu veradligen, war die Annahme einer eigenen „Kultur" die sicherste soziale Trennung vom Volke, dem kleinen und geringen Mann, dessen Milieu sie selbst entstammten. Denn Parvenüs, „homines novi", waren diese ganze Patrizierwelt, waren alle die Regenten Amsterdams.

Ein französischer Essayist des 18. Jahrhunderts, de la Barre de Beaumarchais [1]), hat diese soziale Konstellation und ihre Ursachen ausführlich erörtert:

Von dem Adel — sagt er — ist mancher Zweig in dem spanischen Krieg erloschen. Viele Adligen sind freiwillig ins Exil gegangen, weil sie als Katholiken von den Regierungsämtern ausgeschlossen blieben. Andere, durch Schicksalsschläge verarmt, verschwanden in der Volksmasse. Und so hat sich von den ehemaligen erlauchten Häusern, die in Holland drei Jahrhunderte blühten, nur eine kleine Zahl erhalten, von denen manches noch nicht einmal holländischer Herkunft ist: sie bilden die sogenannte holländische „Ritterschaft".

Es gibt aber in Holland eine andere Adelsart, „que les Allemands appellent Patricienne." Das sind diejenigen, die entweder selbst ein städtisches Magistratsamt innehaben oder dafür in Betracht kommen und von jeher unter ihren Vorfahren nur Magistratsmitglieder gehabt haben, ohne dass sich ein Fürst fand, der sie adelte.

1) M. A. de la Barre de Beaumarchais: Le Hollandois ou lettres sur la Hollande ancienne et moderne. Francfort 1738. Lettre XXIII. S. 137 ff.

Sie besitzen nicht einmal ein unmittelbares gräfliches Lehen, und ich ziehe es sehr in Zweifel, ob sie in das Kolleg der Ritterschaft aufgenommen werden können. Immerhin gibt es unter ihnen sehr alte Familien, angesehen durch die von ihnen bekleideten Ämter, und es ist gewiss, dass sie in Frankreich schon längst geadelt wären.

Pilati di Tassulo [1]) gibt zu diesem Thema in dem sehr geistreichen 7. Brief einen noch weit interessanteren Kommentar:

Die holländischen Damen lesen sehr viele französische Bücher und sehr wenige holländische Bücher, am wenigsten aber solche, die von dem Ursprung, der Entwicklung und Umwandlung der Sitten ihrer eigenen Nation, von deren Ursache, ihrer Wohlfahrt und ihrem Niedergange handeln. Ich verstehe sehr gut, dass Damen, die wenig Uebereinstimmung mit dem Charakter der Cornelia, der Grachenmutter, aufweisen, gar keinen Gefallen daran finden, sich über die Fruchtbarkeit und die Einfachheit in Sitten, Kleidung, Möbel und Dienerschaft ihrer Vorfahren zu belehren. Aber dies hat üble Folgen für sie. Dieser Mangel flösst ihnen unbewusst einen Hang für fremdländische Grundsätze, Gebräuche, Sitten, Angewohnheiten, Eitelkeiten und Torheiten ein, der nur sklavischen Völkern geziemt, und diese entartete Geschmacksrichtung der Frauenwelt ist nur allzusehr im Stande, auf die Dauer den Geschmack und die Denkart einer hinreichend grossen Anzahl von Männern zu beeinflussen, besonders solcher, die darauf versessen sind, den Menschen der „besseren Welt" (gens du bel air) abzugeben.

Diese Lektüre französischer Bücher und die Gleichgiltigkeit für nationale Literatur hat bei sehr vielen Frauen dieses Landes eine lächerliche Schwäche hervorgerufen und zwar die grosse Verehrung adliger Titel und eine starke Neigung, sogar eine Leidenschaft für alle titulierten Leute, dergestallt, dass in einer Republik, die einzig dem Handel seine ganze Existenz und seinen ganzen Reichtum verdankt, sich bereits eine grosse Klasse befindet, die verdorben genug ist, dem adligen Titel weit mehr Respekt zu zollen, als es sogar in den Ländern, wo der Adel alles bedeutet und die Kaufleute nichts sind, üblich ist. Wenn Sie nach Holland kommen, werden Sie sich wundern über die Ehrerbietung, die man Ihrem Marquistitel erweist. Dagegen wird Ihr Vetter sich

1) Pilati di Tassulo: Lettres sur la Holl. I, Lettre VII. (Amsterdam le 1 Sept. 1778). S. 146 ff.

sehr herabgesetzt fühlen durch die erniedrigende Art und Weise, womit man ihn nach Ihnen behandeln wird, weil er keinen Titel zur Schau tragen kann: er wird in Amsterdam gewisse Damen kennen lernen, die ihm nicht einmal einen Stuhl werden anbieten lassen und ihn kaum eines Wortes würdigen werden, während man Ihnen die undenkbarsten Höflichkeiten erweisen wird. Ich nenne gerade Amsterdam, weil von hier aus diese Torheit sich zu verbreiten anfing, die Städte der anderen Provinzen folgten nur langsam seinem Beispiel. [1]) Nur im Haag hatte jene Torheit grössere Mühe, sich einzuführen, denn man kannte dort die Ausländer schon besser und wusste sie dementsprechend einzuschätzen.

Es gibt keinen Barontitel, der nicht in Holland Erfolg hätte, denn Deutschland schiebt unausgesetzt soviele Barone und soviele Bettler, die sich gleichfalls „Baron" nennen, dahin ab, dass dieser Titel daselbst aussergewöhnlich absorbiert worden ist.

Die lächerliche Ehrerbietung vor der Titulatur wird eines Tages mit anderen Ursachen sich verbinden und die politische Triebkraft einer gut organisierten Republik, die Liebe zur Freiheit und die Liebe zur Produktivität zerstören, zwei Dinge, die sich mit solchem eitlen Wahn schlecht vertragen."

So entwickelte sich das Amsterdamer Patriziat, jene partikularistische, selbstgefällige Kaste mit ihren unnationalen Interessen und ihrer hochmütigen Abtrennung von der Gesamtheit des Volkes.

Es ist eine historische Tatsache, dass der wirkliche Adel, der durch seine agrarische Grundlage immer mit dem platten Lande in Berührung bleibt, viel volkstümlicher ist und viel stärker im Volkstum wurzelt als der Patrizier, der Bourgeois-gentilhomme. Eine Figur wie Bismarck wurzelt im Volkstum. Der Anteil des ungarischen Adels an der national-dichterischen Regeneration des Landes war ein ausserordentlicher. Der Adel trennt sich innerlich nie vom Volkstum, wie es der Patrizier tut.

Noch in Leicesters Tagen spottete man oft über den „Hans Brouwer" und „Hans Kaaskooper", die sich unterständen, einen Staat zu leiten. Aber rasch, wie die Handelsgrösse der Städte selbst sich

---

1) Je dis à Amsterdam, parce que c'est là principalement que cette folie commence à s'introduire: les villes des autres provinces ne suivent que lentement son exemple.

hob, erwuchs aus den schlichten Bürgern, die um Gottes Willen in der Not des Krieges die Staatsgeschäfte als „munera necessaria" auf sich nahmen, ein reicher, übermütiger Patrizierstand. Wahrhaft schrankenlos wurde die Macht dieser „Regenten familien". Aus den Büchern von Grotius und den anderen Schriftstellern der Regentenfamilien redet ein empörender Standesdünkel, minder ungebildet als der Ahnenstolz des deutschen Edelmannes und eben darum hässlicher: eine absprechende Menschenverachtung, woran Geldstolz, Gelehrtenhochmut und das Selbstgefühl des Eingeweihten, des Staatsmannes etwa gleichen Anteil haben. Die Herrschaft des Einzelnen taugt für Sklavenseelen, die Herrschaft der Vielen zerrüttet Zucht und Scham, nur die Herrschaft der „proceres" ist freier Männer würdig — so lautet das politische Glaubensbekenntnis der Regenten. Sie priesen ihre republikanische Freiheit mit einer Zuversicht, als ob ein Zweifel garnicht möglich sei, sie fertigten jeden Gegner kurzweg als einen Tyrannenknecht ab und standen trotzdem dem Absolutismus weit näher als den Ideen der Demokratie. [1])

Wenn wir einen Blick in das gesellschaftliche Leben dieser Klasse werfen, so finden wir nichts als eine leere Konvention, die grosse gesellschaftliche Lüge, die den Parvenu stets umgibt.

Die Regentenwelt war sich selbst alles in Allem. Es gab für sie nur zwei soziale Klassen: der Regent, der Patrizier, und „dat mindere volk". Sich selbst identifizierten sie mit der Aristokratie.

Wie stark der holländische Patrizier von den orientalischen sozialen Verhältnissen beeinflusst wurde, ist noch immer ein vollständig unbeachtetes Kulturproblem in Niederland. Und doch ist diese Einwirkung in Bezug auf sein Verhältnis zum Volk, seine Anschauungsweise der sozialen Gliederung gewiss grösser, als man anfangs anzunehmen geneigt sein wird. Die ihm in Indien zuteil gewordene orientalische Verehrung hat den Patrizier genau so beeinflusst wie die persische Proskunesis den Alexander. Er kam „verradjaht" nach Holland zurück. Erst Multatuli hat in der Neuzeit in seinem „Max Havelaar" dies Problem berührt.

Die chinesische Kultur hat auf die niederländische eine sehr sichtbare Einwirkung gehabt, nicht nur auf keramischem Gebiete, sondern

---

1) Heinrich von Treitschke: Die Republik der Vereinigten Niederlande, S. 539.

auch auf das gesellschaftliche Leben. Man braucht sich nur die alten Patrizierlandhäuser an der Vecht zwischen Utrecht und Amsterdam anzusehen, die „Theekoepeltjes" u. s. w.

Bezeichnend ist es, dass das junge Deutschland des 18. Jahrhunderts für diese holländische Welt den Ausdruck „chinesisch" verwendet, so bei Thümmel und Grabner. [1])

Die Regenten waren die Inhaber der ganzen politischen Macht, aller Würden und Ämter, die ihnen durch das System der „contracten van correspondentiën", Konventionen einer miteinander durch Heirat aufs engste verschwägerten Patrizier-Magistratenclique, gesichert wurden. Die Ämter nur untereinander der Reihe nach gegenseitig zu besetzen war im 17. Jahrhundert schon längst gang und gäbe, bevor es in 18. Jahrhundert urkundlich und kontraktlich geregelt wurde.

Der Regent hatte seine eigene höhere Kultur: die Renaissancedichtung. Seine Liebesgefühle liess er sich in Sonette mit dem ganzen Apparat der antiken Mythologie anfertigen. Zu jeder Hochzeit lieferte ein Schwarm von Brotpoeten ein langes Gedicht, worin Hymen, Venus, Cupido, Amor, die Musen herhalten mussten, die Handbücher der Mythologie geplündert wurden, kurzum jener ganze Apparat in Bewegung gesetzt wurde, der zu der „höheren Kultur" gehörte. Auch in Joost van den Vondels Gedichten findet man viele solcher „Gelegenheidsgedichten" (wie der Niederländer sagt), womit er etwas zu verdienen hoffte, oder die bei ihm bestellt worden waren.

Zwei Jahrhunderte lang bietet die städtische Kultur dies verlogene Bild, bis die französische Revolution den morschen Bau zusammenbrechen liess.

Diese gesellschaftliche Lüge, die Konvention, rächte sich schwer an jenen Kreisen selbst: sie tötete jedes natürliche Gefühl, jede natürliche Empfindung in dieser Sphäre, ja nicht nur in ihrer eigenen, sondern soweit ihr Einfluss überhaupt reichte. Und ihr Einfluss reichte weit, er reichte über das ganze Land.

Dass das platte Land in keinem Verhältnis zum städtischen Elemente stand, haben wir schon vorher gesehen. Ein französischer Essayist des 18. Jahrhunderts [2]) behauptet, in Holland gehe man

1) E. F. Kossmann: Holland und Deutschland. 1901. S. 32.

2) François Michel Janiçon: Etat Présent de la République des Provinces-Unies et des Païs qui en dependent. Seconde Edition. la Haye, 1739.

von einer Stadt zur anderen spazieren: das „Land" sei nur eine Abwechselung von Landgütern mit Alleen und Kanälen zwischen den Städten.

Befand sich das Land schon an und für sich ökonomisch in gewisser Abhängigkeit von der Stadt, so wurde diese durch die Uebersiedlung des „Mijnheers" dahin, wo der Landmann bisher wenigstens noch sich selbst gelebt hatte, verstärkt.

Die für Holland so charakteristischen „buitenplaatsen" übertrugen die soziale und kulturelle Trennung aufs Land und zerstörten auch dort die innerliche Einheit. Denn zwischen den holländischen „buitenplaatsen" und den alten ostniederländischen Landsitzen des Adels zieht sich eine tiefe kulturelle Kluft hin: der Unterschied der Bodenständigkeit. Nichts trifft den Landmann empfindlicher, als wenn man sich über ihn und seine Kultur lustig macht und beides ironisch behandelt. Wie schon gesagt wurde: diesem Umstand verdanken wir die ungeheuere Schwierigkeit beim Sammeln der noch erhaltenen Volkslieder. Die Leute sind scheu und argwöhnisch geworden. Manchem ist das Lied im Herzen erfroren; er versuchte städtisch, vornehm, gebildet zu werden — und die Entartung griff um sich.

Die Patrizier haben weidlich gegen die Volkskunst gesündigt und den grössten Schaden angerichtet. Wenn man liest, was der „Ritter"-Poetaster Huygens von seinem Landgut über „den" Bauer und seine Kunst schreibt, wenn man sich die stereotype Karikierung des Bauern, seines Liebeslebens (Boerenvryage, —samenspraak), die in *jedem* städtischen Liederbuch auftreten, ansieht, dann braucht man sich nicht zu wundern, dass die so empfindliche Blume der Volkskunst vor der rohen kalten Berührung dieser Welt dahinwelkte und verschwand.

Abgesehen davon bot die Weidewirtschaft und der Grasbauer in Holland der Volkskunst wenig Anhalt. Erhalten wir Nachricht aus jener Zeit von der Existenz des Volksliedes, so ist es aus dem Gooiland, die waldige Haidegegend an der Zuiderzee, wo der Ackerbau wieder mehr hervortritt, oder aus der friesischen Dünenbevölkerung an der Nordseeküste. Denn der einsilbigen isolierten Natur des Grasbauern [1]) hatte sich der Calvinismus besonders bemächtigt.

1) Vgl. z. B. die Grasbauern Kampens an der Yselmündung in Overijssel, die vorwiegend calvinistisch sind, während auf der Veluwe, in Salland und Twente, der Katholizismus und der nicht calvinistische Protestantismus vorherrscht.

Weit schwereren Kampf hatte der Calvinismus in den östlichen, sächsisch-friesischen Teilen des Landes zu bestehen, wo eine stärkere Volkskultur lebte, die nicht nur an einer örtlichen agrarischen Dorfbevölkerung Rückhalt fand, sondern über die politische Machtsphäre des Calvinismus hinaus ihre Wurzeln weit ins deutsche Land hinein trieb und neue Kräfte bekommen konnte.

Es standen also zwei mächtige Feinde der Volkskunst sich gegenüber: die Patrizier, die jene soziale Kluft im Volke hervorriefen und das Volk sittlich zu jener stumpfen, untätigen, unempfindlichen Masse, ohne Selbstgefühl, ohne Interesse, erniedrigten, wie es uns am Ausgange des 18. Jahrhunderts vorgeführt wird, und — der Calvinismus, dessen ethisches Ziel es war, die sinnliche Volkskunst zu vertilgen.

Dem Todeskampf des Volksliedes soll unsere weitere Betrachtung gewidmet sein.

Wie war die Lage der Volksdichtung am Anfange des 17. Jahrhunderts?

Auf diese Frage gibt uns der Inhalt des „Dubbelt verbetert Amsterdamse Liedboeck" (Het Oud-Amsterdams Liedt-Boeck), das nach dem Jahre 1639 als Neudruck des gleichnamigen Liederbuches von 1591 erschien, Antwort. [1])

1) Scheurleer erwähnt die Ausgabe in seinen „Bijdragen tot een Repertorium der Nederlandsche Muziekliteratur" (1902—) nicht. Dass der Druck erst nach d. J. 1639 zu datieren ist, geht aus einem Matrosenlied „Hoort toe Matroosen al te saem" hervor, das sich in dem zweiten Teile „Het Nieu Amsterdams-Liedt Boeck" befindet (S. 19 ff.). Die letzte Strophe heisst:

Doe men dit nieu liedt eerst mael vant,
Voeren wy over zee,
Van Oost-Indien na 't vaderlant
Naer Middelburgh, de stee,
Met 't schip „Prins Hendrik" ree,
In 't jaer van dertigh negen
En sestien hondert mee,
Den thienden Maert geschreven.

Wie Erk und Böhme zu der Annahme kommen, das Liederbuch sei um 1680 neugedruckt (D. Liederhort I, S. LVIII), ist mir vollkommen rätselhaft. Das Buch und sein Inhalt ist ein Ausklang des 16. Jahrhunderts, eine solche Sammlung ist am Ende des 17. Jahrh. nie mehr erschienen. Typographisch gehört sie auch in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts, obgleich man sich darauf nie ganz verlassen kann. Die Drucker der Liederbücher im 18. Jahrhundert verwendeten oft Holzschnittvignetten, die entschieden aus dem 16. Jahrhundert herrühren.

Wir finden hierin noch eine Fülle alter schöner Volkslieder, so zum Beispiel Seite 6: Ick wil te land uyt-rijden (Van den ouden Hillebrandt); S. 10: Graef Floris ende Geeraert van Velsen; S. 26: Van mijn Heer van Valckensteyn; S. 34. Een oudt Liedeken:

Ick stont op hoogher bergen,
Ick sagh het zee-waert in —

S. 44. Van Hansselijn:

Hanselijn over der heyde reed,
Hoe haestigh werd hy ghevanghen.

S. 75. Klaegh-Liedt:

Het daget uyt den Oosten —

S. 71. Van 't loose Visschertjen:

Des winters als het regent,
Dan zijn de paedtjes diep, ja diep.

S. 81. Van Moy Elsje: „Och Elsje, seyd' hy, Elsje," worin jene schöne Strophe vorkommt:

9. Dat meysje keerde haer omme,
En sy liet over haer gaen
Over haer sneewitte wangen
Soo menigen droeven traen.

10. De traentjes, die sy weenden,
Die deden den ruyter soo wee:
Zy vielen hem op sijn hartje
Veel kouder dan de snee.

S. 102. Een oudt Liedeken:

Int soetste van den Meye
Al daer ick quam ghegaen.

Kurz, eine Sammlung vieler alter Volkslieder, von denen ich nur

einige der schönsten erwähnt habe. Während der dichterische Wert dieser Sammlung sehr hoch steht, und abgesehen von einigen gemeineren Landsknecht- und Reuterliedern und einigen minderwertigen Rederijkerliedern der Inhalt auch gediegener Art ist, weist „het Nieu-Amsterdams Liedt-Boeck", das dem ersten Liederbuche als zweiter Teil beigefügt ist, schon die zersetzenden Einflüsse der städtischen Patrizierkultur auf. Die arkadische Dichtung tritt uns darin in ihrer wahren Gestalt entgegen und gestattet uns schon gleich, einen Blick in das Innenleben dieser Höhenkultur, der Patrizierkreise, zu werfen. Was wir da sehen, ist die schlimmste Art sittlicher Dekadenz und Entartung, die sich in jenen Kreisen kategorisch als Entbindungselement einzustellen pflegt — wie wir noch eingehender erörtern werden.

Ein solches Beispiel der schlimmsten Perversität ist das Lied (S. 53) „Stem: Schoone Herderinne" etc.

Coridon ontsteecken
Met een heete koorts —

daraus Strophe 5:

Hy stack 't aerdigh fluytjen
By mijn borsjens in.
„Wech, wech", seyd ick, „guytjen,
„Wat beduyt de min?
„Wilj' op 't fluytje speelen,
„Speelt soo dat behoort!
„'t Sal my niet verveelen:
„'t Is genoegh geboort!"

6. Hij heeft weer begonnen
Leggend' in mijn schoot...

Man hat sich in Bezug auf das sexuelle Leben und sein Verhältnis zur Öffentlichkeit an die Auffassung gewöhnt, dass man zu jener Zeit „anders wie wir darüber dachte." Damit wird liebevoll der Schleier gebreitet über den Ton, worin Anna Roemers ihren jungfräulichen Stand erörtert, Hooft die Schönheit seiner ersten Gattin detailliert, und Vondel zwei lieben Amsterdamer Mädchen

mit einem peinlichen „Kuyscheyts-kamp" [1]) nachstellt [2]), und die Anbetung des goldenen Kalbes der Renaissancedichtung wird ohne weitere lästige Störung andachtsvoll fortgesetzt.

Ich stimme dieser Ansicht bei: zu jener Zeit dachte „man" anders über das sexuelle Leben in der Öffentlichkeit, und es gibt auch jetzt noch manchen „man", der genau so darüber denkt. Die Selbstverständlichkeit des geschlechtlichen Verkehres existiert besonders auf dem Lande noch. Das „Probeheiraten" in der süddeutschen Bergbevölkerung, wo der Bursch so lang mit einem Mädel „verkehrt", bis die Hoffnung auf eine gesegnete Ehe sich zeigt, ist jetzt noch nicht verschwunden, ebenso wenig wie die gesunde Auffassung vom Sexuellen im allgemeinen und ihre natürliche Art, darüber zu sprechen. Es gilt für die ländliche Bevölkerung und ihre Anschauung, die im Einklange mit den natürlichen Gesetzen steht, genau dasselbe, was Taine von dem Nacktmodell in der griechischen Kultur sagt: „Ils (die Griechen) ne sont pas étonnés de le voir nu. La pudeur n'est point encore devenue pruderie" und weiter ausführt: die „Seele" tronte bei ihnen noch nicht in einer himmlischen Höhe, das Nackte machte sie nicht erröten, und sie suchten es auch nicht zu verhüllen. Der Anblick rief bei ihnen weder Schamhaftigkeit noch ein Lächeln hervor. Die Ausdrücke, womit sie die Scham nennen, sind weder schmutzig (sales) noch herausfordernd und aufreizend (provoquants) oder wissenschaftlich. Homer nennt sie in demselben Ton wie die anderen Teile des Körpers. Das Nackte ist kein Gegenstand einer heimlichen Literaturgattung, vor der die strenggesitteten Leute ihr Antlitz bedecken und die „keuschen Seelen" ihre Nase zuhalten.

Alle grossen Naturmächte sind in Griechenland heilig, und der Mensch ist noch nicht gespalten in Tier und Geist. [3])

Den grossen Zwiespalt im Menschen brachte die christlich-

---

1) „Minneplicht ende Kuyscheitskamp, alsmede verscheyden aardighe en geestige nieuwe Liedekens en Sonnetten. T'Amsterdam. By Jacob Aertsz. Calon. A°. 1626." Der Titel des 2en Teiles heisst: „Stryd of Kamp tusschen Kuyscheyd en Geylheid, geheyligt aen de eerwaerdige en aerdige Jonckvrouwen, Catherina ende Dianira Baeck (mit Widmungsgedicht) uw verplichte J. v. Vondelen".

2) Wie der geistreiche Busken Huet es nennt. Vgl. Het Land van Rembrand. 1901. Bd. II, 3. S. 11.

3) Taine: Philosophie de l'art IV. La sculpture en Grèce. S. 190 ff.

asketische Idee, das Resultat des Niederganges jener selben griechischen Ethik. Die christlich-asketische Idee hat in dieser Hinsicht sehr, sehr viel Unheil gestiftet und die Entartung des sexuellen Lebens, die krampfhafte Unnatürlichkeit ist auf sie zurückzuführen; besonders das Dogma der „unbefleckten Empfängnis" mag in dieser Hinsicht wohl als eine Quelle der „Unsittlichkeit" gelten.

Die Patrizierwelt Amsterdams war aber ganz anders beschaffen wie jene griechische Welt und die ländliche Bevölkerung. Indem sie sich von den natürlichen Banden zwischen sich und dem Volke losmachten und sich eine spekulative Kultur zulegten, zerstörten sie die organische Einheitlichkeit ihres eigenen Wesens und fielen vorbehaltlos den Folgen ihrer Isolierung anheim. Grade bei ihnen, wo das ganze Gefühl und Triebleben zu einer äusserlichen künstlichen Form, einer Konvention wurde, musste sich ein unnatürlicher Auswuchs des Gefühles bilden, musste die Entartung folgen.

Und sie kam auch: die Perversität.

Organisch entwickelte sie sich einerseits in der Patrizierwelt selbst auf dem obengenannten Weg, unorganisch, indem sie als eine „höhere Kulturform" als internationale[1]) Mode aus der romanischen Renaissancekultur übernommen wurde. Die Damen der Patrizierkreise betrachteten die Ausschweifungen als Form der „besseren Gesellschaft". Belehrend ist in dieser Hinsicht das Tagebuch von Constantyn Huygens jr., dem Sohn des „Dichters", der den Prinzen Wilhelm III. auf seiner Durchreise nach Venlo im Jahre 1673 am Tische beim Rheingrafen ohne weiteres erzählen lässt, dass sein Bevollmächtigter Dyckveld vermittels der Patrizierdamen Borneval, Schadé und Hamel, die ihn alle drei in ihrem Bett empfingen, in Utrecht nach Belieben hätte schalten und walten können.[2]) Derartige Geschichten berichtet aus eigner Erfahrung

1) Vgl. z. B. für diese Erscheinung in Deutschland:

Max Freiherr von Waldau: Die galante und die deutsche Renaissance-Lyrik. Strassburg. Berlin 1885 und 1888.

Jos. Ettlinger: Hofman von Hofmanswaldau. Halle 1891.

2) Dijckveld sollte Änderungen im Magistrat vornehmen.

Constantin Huygens jr., 22 October 1673: Je disnay auec son Altesse, qui conta à table au Rhingrave, que Dyckvelt à Utrecht auoit gouverné toute la Province par le moyen de trois femmes qu'il baisoit: à scavoir Mesdames de Borneval, Schadé et Hamel," Busken Huet II[3], S. 6. Vgl. auch die Ausführungen von Jan ten Brink: „Bredero's aanstootelijkheid, de Kieschheid der Zeventiende eeuw, Het „lagere comische" van Bredero's blijspel" u. s. w. in seinem Aufsatz „Gerbrand Adriaensz. Bredero". Litterarische Schetsen en Kritieken. XIX. 1888. S. 13 ff.

ein aristokratischer Engländer. Die Schilderung des Interieurs des Hauses, der Menschen, die ganze Charakteristik in diesem Büchlein ist vorzüglich. [1])

Bei den Ausländern finden wir denn auch oft die Bemerkung, dass unsere Frauen und Töchter aus dem Bürgerstand sich von ihren vornehmeren Schwestern vorteilhaft unterscheiden. [2])

Ich erachte es als meine sittliche Pflicht, das Interieur dieser Gesellschaft, die Stütze der Renaissance-dichtung, rücksichtslos dem Leser zugänglich zu machen, weil nur dadurch der legendären Ausschmückung und Verherrlichung jener Kulturepoche endlich Einhalt getan werden kann.

Sehr zuverlässige Quellen sind hier jene „Lied boekskens", die wir schon in der Reformationszeit erwähnt fanden, und die ihres niedlichen kleinen Formates wegen besonders die belletristische Literatur der höheren Damenwelt bildeten. Ein solches Liederbüchlein ist die „Nieuwe Hofsche Rommelzoo" (Amsteldam, 1655). Die Sammlung war eine Kirmesgabe. Mitarbeiter waren Hooft [3]) und Vondel, weiter Dekker, Lemmeis, Asselijn und andere. Die Sammlung wird mit einem „Rondeel" eröffnet und zeigt auch weiter sehr starke Rhetorikerspuren. Dann folgt das bekannte Gedicht von Hooft „Rozemond die lag en sliep" als „Knip-Zang." Der Inhalt ist: Pan, der sich leise herbei geschlichen hatte, wollte auf Rozemonds entblössten Brüstchen knipsen. Eine Maulbeere fällt vom Baum, grade auf jene Stelle. Erschrocken ruft Pan:

„Ach, ach, ach! De speen is of!" (ist davon)

Ueber dies Thema folgen 39 variirende Strophen in demselben Versmass, immer über die Geschichte mit dem Knipsen. Abgesehen von Vondel und Anderen beteiligen sich auch mehrere Damen daran, wie (Catherina Verwees, Catherina Questiers, Maria Massa, Goudina van Weert. [4]) Nach dieser er-

1) Ich konnte nur der deutschen Uebersetzung habhaft werden: Charakteristik der Niederländer, oder philosophisches Gemälde ihres Geistes, ihrer Sitten, Regierungsformen und Politik. Aus dem Englischen. Gotha 1790.

2) Histoire amoureuse et badine du Congres d'Utrecht bei Busken Huet, II³, S. 7.

3) Der indessen (1647) schon verschiedene Hooft wird darin vergöttert: „Hooft, ô Hooft van alle hoofden... zelfs de Goden deizen voor uw groot vernuft" (J. v. Vondel).

4) Die ganze Geschichte ist so unglaublich fade, so maniriert und dumm, dass man sich nur wundern kann, dass Scheltema sie alle in seinen „Nederlandsche Liederen

hebenden Einleitung findet man ein ganz gemeines Lied von dem Hurentreiben in Den Haag, dass sich auch schon in „Het nieu Amsterdams Liedt-Boeck" (S. 67) befindet.

(S. 41) Ey, wat hoort men viere grillen
Onder 't Courtizane rot.

Ein Hurenlied ist gleichfalls:

(S. 61) Onlangs kreeg Marri-Mots de klop
Van vuile klaartjes Hoeren-dop.

Ein ganz schmutziges Bordelllied ist:

(S 69). Krullige Krol teeg lest uit krollen
By zijn lieve Kittebeurs.

Weiter findet sich darin ein Hochzeitslied („Bruilofts-Dicht"); wie in anderen, gleichartigen Liederbüchlein jener besseren Welt wird der Koïtus allegorisch mit Militärtiteln umschrieben [1]) und dem Bräutigam weiter der Rat erteilt:

(S. 124) In 't voelen van haar bontje, zo maakt het niet te luit:
Maar ey lieve, schiet de bruid met twee ballen op haar kuit!

Dann erhält die Braut die Anweisung:

(S. 129) Nu bruidtje, gaat te bed, het is nu alles klaar:
En steekt hy 't in jou buik, zoo wordt ghy 't wel gewaar.
Werpt hem ook dadelijk gevangen in jou bontje,
En houdt hem daar zoo lang, totdat hy in jou rontje
Een verschen zoopje maakt, schoon waar dat hy 't ook haalt,
En laat hem daar niet uit voor 't sluitgeldt is betaalt.

(By my Alias Plakkarias 1654).

Den Beweis, dass dies klebrige Wohlbehagen, in sexuellen Situa-

uit vroegeren tijd" S. 92—105 abgedruckt und viel wertvollere Lieder dafür unbeachtet gelassen hat. Es ist nur wiederum ein Zeichen, wie vollständig kritiklos die konventionelle Verehrung für jene Zeit ist. Die Namen Hooft und Vondel genügen, diesen Schund als hohe Kunst anerkennen zu lassen.

1) Ein derartiges „Bruylofts-gedicht, beschreven door namen van officiers", befindet sich auch in „d'Amsterdamze Kordewagen" (Amsterdam, 1662). Die betreffende Stelle (S. 7—9) heisst: „Capiteyn de Lange" der „den Heer van Buycksloot" (Bauchgraben) „een harde steeck gebracht hadde, nochtans niet doodtlijck."

tionen heruinzuwühlen, keine Naivität, sondern ausgesprochene Perversität ist, bringt eine „Plauderei, gehalten am zweiten Tag nach der Hochzeit van I. v. B. und K. G. in Amsterdam." (S. 169).

('t Praatje voor de vaak, geschaft op den tweeden dag. I. v. B. en K. G. Bruilofts-dag in Amsterdam).

Das Gedicht ist an die „Speelnoodts", die Gespielen der Braut, gerichtet. Die Braut erzählt, wie sie nachts im Bett erst nicht „wollte", bis der Bräutigam eine List anwandte (S. 172):

Dat ik hem niet kon weeren;
— — — —
Dus benart, zo viel ik vlak:
Binnen raakt hy met gemak, — —
— — —
Maar de rest sal ik wel swijgen.

Diese Formel: „den Rest werde ich aber verschweigen", ist das Zeichen der Perversität, der grossen sittlichen Dekadenz der Patrizierwelt. Derjenige, der „naiv" denkt und fühlt, würde das nie sagen. Überhaupt würde er sich nie zu solchen detaillierten Beschreibungen, zu solchen feuchtklebrigen Wühlereien in wollüstigen Stimmungen veranlasst fühlen. Die Volkslieder auf dem Lande, welche erzählen, wie Einer bei seinem Mädel lag, erwähnen diese Tatsache, auch vielleicht die blanke Brust der Geliebten, ihre schneeweissen Arme, die schöne Lust, die beide empfanden, — aber mehr nicht. Sie schildern, wie Einer ans Fenster, an die Türe klopft, von dem Mädchen im weissen Hemdchen eingelassen wird und bei ihr in ihren Armen auf ihrem Bettchen ruht, wie sie sich beide ihrer Jugend und Liebe erfreuen und schliessen mit einem übermütigen Jauchzer, der Geliebten gewidmet.

Ein Bildchen lass' ich malen mir,
Auf meinem Herzen trag' ichs hier:
Darauf sollst du gemalet sein,
Dass ich niemals vergesse dein.

So schliesst das wunderschöne Volksliedchen aus dem Siebengebirge: „Nun kommt die fröhliche Nacht heran." [1])

Die Sachlage wird als selbstverständlich empfunden. Solche Lieder,

1) Max Friedlaender: Hundert Volkslieder (Ed. Peters, N°. 2257), N°. 54.

die von einem „Abendgang" erzählen, sind auf dem Land noch sehr beliebt und gehören zu den schönsten Liedern, weil die Schönheit von Leib und Liebe, die absolute Natur, ihnen innewohnt. Der Ton ist so ein ganz, ganz anderer!

Jene Braut schliesst nun ihre Erzählung noch mit einer widerlichen Strophe, die spassig wirken soll (S. 173):

d'Eene vreugt was nauw gedaan,
Of 't gink weêr van meta aan:
Hymen om dees strijd en liste
Lachte, dat hy hem bepiste,
Juno barste schier van lach,
Doe zy my verwonnen zach.

Das „opgeilen," hitzig und wollüstig machen der „Speelnoodts" ist eine hervortretende Erscheinung jener Renaissance-literatur der Patrizier.

So heisst ein ähnliches Lied vom zweiten Hochzeitstag, „Letter-Banket, gegrabbelt op den tweeden dag van H. G. ende A. S. Bruilofts-Feest" (S. 179):

(S. 184) Voort naar bed toe, met je twee!
Gut, speelnoodtjes, mochtje mee,
Dat je eens mocht zien de pret,
Die ze hebben op het bedt.
'k Weet, je riep wel overluidt:
„Och, die meê eens was de bruidt!"

In dem schon erwähnten „d'Amsterdamze Kordewagen" (Amsterdam 1662), „opgedragen aen de zoete Amsterdamze Juffertjes, Zangh-minnende Nimphjes ... om de lanckheydt des tijdts, als de fantasieckheyt des breyns te verdrijven," befindet sich ein gleichartiger Spass, ein „Koddigh Grafschrift" (S. 113) „op Griet Luls." Der witzige Dichter H. de Bruyn sagt: „sie sturf van rouw" wegen ihres Mannes Kloos:

Syn lepel was te kleyn
Tot haer spitskante peperdoos."

Eine zweite Amsterdamer Kirmesgabe sind „Apolloos Minne-Sangen" (Amsterdam. 1663), dessen Verleger, Joh. van den Bergh,

gleichfalls den „Kordewagen" herausgab. Die Sammlung wird wieder mit acht „Rondeelen" eröffnet: „Aen de Liefhebbers van de Amsteldamse Kermis" (S. 1—9).

Dann folgt ein Gedicht, den Damen gewidmet (S. 10): „Op 't Beeldt van een pissende Kupido aan de Juffers":

Piskousjes, 'k bid u, kijk dit Pissertjen eens aan:
Is 't nu een kraantje — wacht tot dat het wordt een kraan!
En schoon hy noch niet dik, noch groot, noch scharp van punt is,
Gy ziet aan 't stotertje, [1]) hoe 't daaldertje gemunt is.

H. Bruno.

Weiter befindet sich darin ein „Bruylofzang" von dem Lustspieldichter M. Fockens. Er hat den Zweck, die „Speelnoodtjes" hitzig zu machen. Während der „Dichter" in den „Kordewagen," worin er (S. 42) gleichfalls vertreten ist, seinen Namen voll unterschrieben hatte, nennt er sich hier nur „N. N."

Der Verfasser fordert das Brautpaar auf, nun ins Bett zu gehen (S. 13):

Gaat dan na 't geurig leedekant,
Gelieven, daar gy zult met zooveel kusjes
U lieve lusjes
Nu volbrengen: want
Daar is de sprey van zuyker en zukaade,
Daar vreugt met vreugt zich zullen overlaaden.
— — — —
Ey, siet de bruit! Hoe lonkt se nu haer bruigom toe!
Speelnootjes, segt! Hoe is haar hertje nu te moe?

Denselben Zweck beabsichtigt ein Lied: „Aen de Speelnootjes":

(S. 114) Soet meysjes, doet het wencken
Van de bruyt geen soet bedencken?
— — — —
Soete snaeckjes, schoone roosen,
Let op smaeckjes van haer koosen,

1) eine kleine Münze (c. 12½ cent).

Let op lusjes in den sin,
Let op kusjes van de min.
O, hoe godtlick is dat strijen,
O, hoe weeldrigh is de bandt
Van een welgeboore [1]) brandt!
Sacht, poesle, suyvre zieltjes...
— — — —
Gun, het geen ick swijgh, maer sacht,
Gun uw liefje d'eerste nacht:
't Eerste nacht ja sal u leeren
Vrysters afkeer af te keeren.

Gleichfalls das Hochzeichtslied „Aan een bruydegom" (S. 144):

Soo je daeghs eens overslaet,
't En mach geen quaet:
Doet het op een anderen dagh! Wie kan 't altijdt passen
Zijn glas soo ras te lassen!
— — — —
Speelnoodts, alsje 't bruytje siet,
Soo vraeght haer niet,
Of sy 't wel verdragen kan. Sy sal spijtich spreken:
„Hy kan my niet doodt steken!" [2])

Ja sogar in den „Verscheyden Bruyloft Dichten" (Leiden 1611), einer im grossen ganzen frömmelnden Liedersammlung, worin zwar Cupido, Venus und allerhand mythologischer Kram nicht fehlt, aber doch der schlüpfrige Ton sich sonst nicht stark bemerkbar macht, heisst es im dem Lied: „Urania, op de Wijse: Vluchtige Nymphen" (fol. 83):

Bruydegom coelt nu uwen brandt.
Met u liefken in de want.
Wilt u warmen
In haer armen:
T'ander, t'welck niet dient gheseyt,
Wilt oock bruycken met bescheyt.

1) sic!

2) Weiter enthält die Sammlung echte städtische Perversitäten. So z. B. das Lied (S. 53) „Een Joffers-Vrijage". Eine Dame, die ihren Arzt konsultiert wegen ihrer Krankheit „scheurbuik".

Die französischen Melodien sind in dem Buche sehr stark vertreten.

Eine andere Amsterdamer Sammlung „Den Koddigen Opdisser" (Amsterdam 1678), die ihrem Titel nach „uyt het breyn van verscheyden sinrijcke poëten" entstanden ist und „Rondeelen, knip-veersjes, vryagien, hardersgesangen" u. s. w. enthalten soll, bringt (S. 18) ein „Bruylofs-Lied", „Voys: La Moutarde Reformé of Gereformeerde mostaart." Darin wird die Gespielin aufgefordert, ihre Freundin zu befragen, ob sie nicht auch einmal kosten möchte aus dem „Fläschchen ohne Stopfen".

Vraagh eens, Speelnood, uw Gespeel,
Of sy oock begeert een proefje:
'k Heb by my daarvan een deel
In een vlesje sonder schroefje;
S. 19 — — — —
Holla! best ist dat ik swygh! — —

Nach diesem „Schweigen" folgen noch eine Reihe geiler Anspielungen. Es ist wieder die bezeichnende Wendung, die uns den wahren Inhalt jener „Naivität" enthüllt. Weiter eine gemeine Anspielung, die ein Witz sein soll, „Op een geestige Bruydt" (S. 47):

Ons Claartje had de naam om haar vernaamde geest,
Die boven het begrip van maagden scheen verheven. —

Man behauptete immer „dat daer een man in stack". Aber wer Klärchen jetzt mal sehen könnte, — —

Ick wedd', dat hy bevind, die Claartje nu verrast,
Dat daar een man in stack, in steekt, of in sal steken.
Gemaakt s'ochtens na den eersten nacht.

Der erste Teil dieser Sammlung enthält weiter sehr gemeine Lieder: (S. 34) „Kneghjes vernest'lingh, meisjes onheyl" und (S. 152)

Een kuis Queseltjen
Van 't kosters weseltjen
Wierd bekropen in haer veseltjen. u. s. w.

Ein Witz in der Form einer amtlichen Bekanntmachung eines verlorenen Gegenstandes soll auch sein:

„Amsterdam, den 7 May. Alhier is verlooren een lange naalt, zijnde het hooft met root amelieersel, voor aan een oog, achter aan

twee parrel-knoopen, gestooten in een beursje. Die het selve gevonden heeft, die brengt se op de Watersluys" . . . u. s. w.

Und mehr von diesen schmutzigen Gemeinheiten.

In der Form eines „Lever-Rym" soll als Witz während der Hochzeitsfeste, am Polterabend etc., das nachfolgende Gedicht dienen (S. 43):

Dit Levertjen is van geen vinck, maar van een hoen:
Juffers / Speelnootjes } ich wed met jou om een soen,
Dat je niet raden kond, suyver en net,
Wat dat de bruygom de bruyd te nacht gelevert het.

W. S.

Das sagt keine naive Naturseele!

In den „Voor-Reden" des zweiten Teiles dieser Sammlung sagt der Amsterdamer Verleger (Claes ten Hoorn), dass er auf die fortgesetzten Bitten verschiedener Liebhaber hin sich entschlossen habe, diesen zweiten Teil zu veröffentlichen.

Er enthält unter anderem ein Hochzeitslied „Gemeene Vreughd", das „aan de Maagden" gewidmet ist (S. 25).

Ekelhaft ist der Vergleich des Fettmästens im Bett, das die „Speelnoods" verlocken soll (S. 26):

Want twee zoete-liefjes in 't warreme bed
Die meste ten leste malkander heel vet:
— — — —
Des, Maegden, zoo u die vreugde behaegt,
Uw bloosjes en roofjes door 't zoenen vry waegt:
Dijn speelnood gaet voor.

Weiter befindet sich darin noch ein Gedicht von dem schon längst gestorbenen Amsterdamer Renaissance-dichter Roemer-Visscher, dem Vater der talentvollen Mamsels Anna und Maria Tesselschade.

Des nachts omtrent de middernacht
De bruydegom aen de bruyt begeert
't Spel der minnen — — —

Sie „will" nicht. Er schlägt vor, dass er ihr den Finger in den

Mund stecken soll. Wenn er ihr weh tut, soll sie nur beissen. Sie beisst aber nicht.

Ihren klassischen Ausdruck fand jene Welt in dem frommen Jacob Cats.

Ihm fehlt die Ehrlichkeit, womit die anderen Dichter von ihrer inneren Faulheit und Korrumption zeugen.

Cats ist ein Typus jenes Menschenschlages, der in zweiter Generation aus der calvinistischen Berufsethik hervorging, bei dem man den utilitarischen Sinn, das pharisäisch-gute Gewissen, das Bewusstsein, in Gottes voller Gnade zu stehen und „mit dem Herrn zu handeln" (handelen met den Heere) ausgeprägt findet. In ihm verkörpert sich die Figur des „Batavus Droogstoppel", den Multatuli in seinem „Max Havelaar" mit vollendeter Meisterschaft gezeichnet hat, jenes calvinistischen „Money-makers".

Die Ethik der beiden stimmt genau überein. Droogstoppel erklärt, die Bühne sei unsittlich: sie verbreite Lügen und Unwahrheiten, z. B: In einem Stück geht ein reiches Handelshaus durch Schicksalschläge bankrott. In dem Augenblick, da die Tochter des Kaufherrn, in ihrer Armut den Beleidigungen von allerhand schlechtem Volk ausgesetzt, ihrem Leben ein Ende zu machen sich entschliesst, kommt der frühere erste Kanzlist ihres Vaters, jetzt steinreich geworden, irgendwoher zurück und heiratet sie.

„Man heiratet keine Tochter aus einem bankrotten Haus," sagt Droogstoppel, „und die Bühne, die solche Stücke aufführt, ist unsittlich." Dies ist auch die Moral des Biedermannes Cats.

Er liebte auch einmal ein Mädchen „schoon en uyttermaten soet." Es entstand eine geheime Verlobung daraus. Da erfuhr er, dass ihr Vater „bancqueroet gespeelt" hatte. Er liebte sie zwar innig —

„Maer siet, het ongeluck haer vader overkomen
Heeft van my 't eenemael haer liefde weggenomen:
Soo dat ick naderhant, hoewel niet sonder strijt,
Socht van de minnebrandt en haer te zijn bevrijdt."

Diese Ethik finden wir in einem Gedicht von Cats wieder, in einem Liederbuch „De nieuwe Haagsche Nachtegaal (Amsterdam. 1659). Das Thema ist: Eine unverheiratete Mutter an den Freund ihrer Liebe und des letzteren Antwort.

„Een onechte Moeder aan haar Mingenoot" (der sie verlassen hat). Dieser frühere Geliebte erklärt ihr auf ihre Klagen wegen

seiner Untreue und Wortbrüchigkeit in seinem „Antwoordt op het vorige":

(S. 93): „Waart gy voor een nacht mijn wijf?
„Dat en acht ik niet met allen,
„Dat en is maar tijdverdrijf."

Er fertigt sie mit der Erklärung ab:

(S. 96): „Nooit en zal my 't kindt behagen,
„Daar geen bruyloft voor en gaat!"

Diese Bedingung, eine prunkvolle bürgerliche Hochzeit (das heisst „eine gute Partie") soll dem Kinde vorher gehen, kann das arme Mädchen, das kein Vermögen hat und von dem Liebhaber verführt wurde, allerdings nicht mehr erfüllen. Und da der Liebhaber ein frommer, prinzipienfester Mann ist, der mit dem Herrn wandelt, wendet er sich auch von ihr ab.

Cats war ein Streber übler Art, [1]) — aber immer unter dem Deckmantel der Frömmigkeit.

Jaep Riaep, die peilt de Synodale Fortuin
Of hij tuyn-godt magh worden van Graveduin. [2])

So verhöhnt Vondel die Bestrebungen Cats' nach dem Amt des Ratpensionärs. Bekannt ist die pharisäische Schwenkung Cats' nach dem Tode Willems II. (1650), wo er in der „Groote Vergadering" die Statthalterschaft als einen entbehrlichen Luxus darstellte.

Dieser fromme, gottergebene Mann hat nicht nur in seinem „Houwelick" („dat is, het gansch beleyt des Echten-Staets, afgegedeelt in ses Hooftstucken, te weten, Maecht, Vrijster, Bruyt, Vrouwe, Moeder, Weduwe, behelsende mede de mannelycke tegenplichten." 1625), sondern in mancher anderen Schrift solcher Art sich auf dem sexuellen Gebiete etwas zu Gute getan. Er wühlt darin herum, überall Anspielungen machend, die absichtlich und

1) Vgl. die finanziellen Praxis seiner Polderunternehmungen „dit bedrijf, van Godt (ihm) toebereydt," wodurch er sich ein grosses Vermögen erwarb. Jonckbloet. Gesch. der Nedl. Letterkunde. XVII Eeuw. II. S. 24.

2) Graveduin war das Landgut des Ratpensionärs von Holland. Hekeldichten (Pantheon Ed.) S. 42.

bewusst bei einem gewissen Punkt Halt machen und „den Rest verschweigen."

Das klebrige Wohlbehagen des Calvinisten, der seinen Körper nicht sehen will und auch in den Armen einer Frau keine „sündige Lust" empfinden darf, hier aber unter dem Vorwande, zu warnen und zu belehren, sich eins leisten kann, treibt wie eine glimmende Fettschicht stets oben auf dem von ihm hergestellten moralischen Labetrunk.

Cats hat in unserem Volke jene scheinheilige, pharisäische Art gezüchtet, indem er ihnen einen Weg der Selbstberechtigung in seinen Werken schuf und die Pflicht, sich auserwählt zu fühlen — trotz aller Zwischenfälle, für die man in den calvinistischen Kreisen die bekannte Wendung findet „de geest is gewillig, 't vleesch is zwak" — in ihnen „festgemacht" hat.

Einen höchst verderblichen Einfluss hat Cats auf die holländische Bevölkerung gehabt, nicht nur in Bezug auf die Verbreitung der pharisäischen Berufsethik, der Auserwählung, sondern hauptsächlich in weiterer moralischer Hinsicht. Er hat die innere Lüsternheit, jene verkappte Sinnlichkeit in die breiten Bürgerkreise hineingetragen und den noch vorhandenen gesunden Sinn zerstört.

Durch die Verbreitung der asketischen Idee des Calvinismus und die Entfaltung der gleichen Propaganda, wie im 16. Jahrhundert die Psalmdichter, in seiner Zeit die Synoden der calvinistischen Kirche gegen die weltliche Lust und Eitelkeit (Volkslied), vernichtete er die natürliche Empfindung und pflanzte dafür in die Herzen eine versteckte Geilheit, die weit schlimmer war als die ganze so verdammte Lust und Eitelkeit der Welt.

Ein schwerwiegendes Zeugnis bringt uns der Dichter der „Minnekunst" [1]) (die Uebertragung der „Ars amandi" Ovids für die Amsterdamer Parvenükreise, um ihre höhere Liebe u. s. w. nach den darin vorgeschriebenen Rezepten zu gestalten), der arkadische Dichter J. van Heemskerk. In der Abteilung „Minne-Baet. Raet teghen de Liefde" (S. 219) sagt er:

Sluyt Cats gedichten op! Syn soete sinne-beelden,
Ik weet niet wat voor soet in myne sinnen teelden:
Syn Joseph overwint, de Geest behouwt het velt,
Maer ick ly niet-te-min door Sephyra gewelt.

1) Minnekunst, Minnebaet, Minnedichten, Mengeldichten, Amsterdam. Hessel Gerritsz., 1626. -- Paulus Aertz. van Ravesteyn, 1627.

Der Einfluss Cats' in Holland war sehr gross. Die calvinistischen Grasbauern kauften seine sämtlichen Werke: es war ihre tägliche Hauslektüre.

Pilati di Tassulo teilt uns darüber mit: Wenn der Bauer sein Geld angelegt (quand l'argent est placé) und die häuslichen Geschäfte besorgt hat, dann liebt er es, seine Langeweile durch Lesen zu vertreiben. Er liest sowohl die Bibel wie die Geschichte des Vaterlandes und „les poésies populaires du pensionnaire Cats". [1])

Und später in dem Brief XXIV berichtet er dementsprechend: Sie können sich keinen Begriff machen, welch eine Unmasse Bücher es geben muss in einem Lande wie dem hiesigen, wo man sich so mit Kunst und Wissenschaft beschäftigt und soviel liest, wo man soviel Geld hat, und sogar der Bauer sich nicht scheut, hunderd Gulden auszulegen, um sich die Werke des Pensionaris „Catz" und die Geschichte des Vaterlandes von Wagenaar, die allein schon f 60 kostet, zu verschaffen".

Und diese Berichte datieren von dem Ende des 18. Jahrhunderts!

Welchem Umstande dankt Cats seine grosse Beliebtheit? Die Erklärung widerlegt zugleich die Legende, dass die Renaissance-dichtung eine „niederländische" Literaturperiode, eine nationale Epoche war.

Cats war der einzige jener Kreise, der seine Motive aus dem Alltagsleben, aus der wirklichen Welt um sich her schöpfte. Er erzählt von der Küche, dem Speicher, der Landstrasse, dem Acker, dem Gemüsegarten, vom Geschäft und Gewerbe, kurzum von der ganzen Realität des eigenen Milieus. Hier fanden die Bauern ihre eigene Umgebung, eine Welt, die ihnen bekannt, die ihrige war.

Darin fühlten sie sich heimisch: das war etwas anderes, als die gebildete Dichtung der vornehmen Bürgerkreise, wo man so viele fremde Namen und Geschichten kennen sollte, von Venus, Cupido, Apollo, Jupiter, sich Amarillis, Galathee, Coridon nennen, und von seinem Schäfchen und Phoebus reden sollte u. s. w.

Keiner jener anderen mehr bekannten Renaissance-dichter kam für die breiteren Volksschichten, den kleinen Bürgersmann und die ländliche Bevölkerung in Betracht.

1) Lettres sur la Hollande. I, S. 12.

2) ibidem Tome II. Lettre XXIV. (Leyde le 1 Avril 1779). S. 257 : où les paysans même ne craignent pas de dépenser une centaine de florins pour se procurer les oeuvres du pensionaire Catz, etc.

Hooft, der galante Salondichter höfischer Sonette, der Schöpfer jener manirierten arkadischen Dichtung, des „Rosemond"typus, dessen Einfluss die ganze Liebesdichtung der beiden Jahrhunderte beherrscht, was bot er dem Volke? Grade Hooft ist das klassische Beispiel des Bourgeoisgentilhomme, des Parvenüpatriziers, wenn auch in besserer Auflage.

Die Familie Hooft war eine der mächtigsten Regentenfamilien Amsterdams. Der jüngere Vetter unseres Dichters, Mr. Hendrik Hooft, ist jene interessante Erscheinung, von der der englische Gesandte Sir William Temple uns manches mitteilt.

Willem Janszoon Hooft, der Urgrossvater des Dichters, war Schiffer. Von ihm ist die Geschichte erhalten, wie er auf seinem Schiff, umgeben von sieben kleineren ihm gehörenden Fahrzeugen, die von seinen sieben Söhnen kommandiert wurden, im Jahre 1572 durch den Sunt fuhr und dann vom König, der den seltsamen Fall erfahren hatte und auf das westfriesische Wassermakkabäergeschlecht neugierig geworden war, in Elsenör zu Tisch geladen wurde. [1]) Der Enkel Cornelis Pieterszoon Hooft ist der bekannte Bürgermeister Amsterdams, der eine gelehrte Bildung erhalten hatte und der erste Rentier der Familie war. Er war ein Vertreter der partikularistischen Interessen der Stadt und des Regententums von Gottes Gnaden. Er hat opponiert gegen die Uebertragung der monarchischen Gewalt auf den grossen Schweiger, Willem I. und war gleichfalls der Widersacher Moritz'.

Sein Sohn ist der Dichter Pieter Corneliszoon Hooft, der „Drost" von Muiden. Er war dichterisch gewiss sehr begabt, und seine Jugendgedichte zeugen davon, dass vielleicht eine ganz andere Entwicklung möglich gewesen wäre, wenn er in einer anderen Umgebung gelebt hätte. Als Beispiel gebe ich das Lied, das er nach dem Tode einer Jugendliebe, Brechtje Spiegels (1605), schrieb. An keinem Gedicht kann man den Untergang der Volkskunst in jenen Patrizierkreisen besser demonstrieren als an diesem Lied „Sal nemmermeer gebeuren", „Op de wijze: Och legdij hier verslagen die mij te troosten plach"; diese Strophenform ist der Vierzeiler des Volksliedes „Het daghet uyt den Oosten", dem jene beiden Verse der „wijze" nach auch entnommen sind.

Die drei ersten Strophen sind ergreifend schön.

1) Busken Huet: Het land van Rembrand II[1], S. 264.

„Sal nemmermeer gebeuren
„Mij dan nae desen stondt
„De vrientschap van u oogen,
„De wellust van u mondt?

„De vriendtschap van u oogen,
„De wellust van u mondt,
„De jonste van u hartgen,
„Dat voor mijn open stondt?

„Soo sal jck nochtans blijven
„U eeuwich onderdaen.
„Maer mijn verstroyde sinnen,
„Wat sal haer anne gaen?

Die nächsten drei Strophen sind ebenfalls noch schön zu nennen:

„Mijn sinnen moghen swerven
„De leijde lange tijt,
„Nu sij, mijn overschoone,
„Syn u, haer leitstar, quijt."

De schoon borst wt tot tranen,
Ten baten geen bedwang,
De traentgens rolden neder
Van d'een en d'ander wang.

De schoone traentgens deden,
Meer dan een lachen doet:
Al in sijn hoochste lijen
Sy troosten sijn gemoedt.

Aber dann kommt der übliche mythologische Apparat. Frau Venus sieht ihn weinen und bedauert es, dass nicht auch die Götter jene Tränen, die solche Macht haben, weinen können. Sie wirft ihren Rosenkranz von sich, fängt die Tränen auf, die sich in Perlen verwandeln, legt sie sich als Ohrenschmuck an, beguckt sich im Spiegel und wünscht keinen Zaubergürtel noch Kränze mehr.

Der Ausgang ist eine richtige Parodie des vorhergehenden Liebesleides:

Vrouw Venus met haer starre,
Thans claerder als de maen,
Bespieden die vryagie
En sacht mirakel aen.

„En hebben teere traentges",
,Seyd sij, „soo groote cracht,
„Waerom en is het schrejen
„Niet in der Goden macht?"

De traentgens rolden neder,
Maer de Godinne soet:
„Bey liever soud' ick schennen,"
Seij sij, „myn rosen hoet."

En eer sij cond gedogen,
Dat ymandt die vertradt,
Ving sij de laeuwe traentgens
In een coel rosebladt.

„Wat geef jck om mijn rosen,
„Of 't maecksel van mijn crans!
„Ick sal gaen maken perlen
„Van onghemeene glans!"

De tranen werden perlen,
Soo rasch haer 't woort ontginck,
Die sij met goudt deurboorden
En aen haer ooren hinck.

Als Venus in de spiegel
Haer siet met cieraet,
Sij wenscht geen toverrieme
Noch cransen tot haer baet. [1])

Aber Hooft war ja zur weiteren Ausbildung von seinem Vater auf Reisen nach Italien geschickt worden (1598), als er erst siebzehn Jahre alt war. Jener Aufenthalt hat ihn gründlich verdorben: er wurde der Inbegriff der arkadischen Poesie in Holland.

In seinem hohen Amte als „Drost" von Muiden sammelte er auf seinem Schloss einen literarischen Kreis um sich, in dem die Pflege der Renaissance-dichtung das allgemeine Bindeglied war.

1) P. Leendertz, Wz.: De Gedichten van P. Cz. Hooft. 1871. S. 45.

Nachdem er das „Leben Heinrichs IV. von Frankreich" verfasst hatte, versuchte er, den Adel zu erhalten und wurde von dem König auch zum Ritter von St. Michel erhoben (1618).

Er, der abgeklärte Schüler Montaignes, war weit über alle Leidenschaften, nicht nur der theologisch-politischen, sondern auch der sinnlichen, erhaben. Seine Liebeslyrik ist konventionell, glatt poliert, formvollendet, aber ohne das Feuer, das so heiss brennen soll.

Und wie der Patrizier „die Kunst fürs Volk" betrachtete, erfahren wir aus seinen „Nederlandsche Historien" (I, S. 36.), worin er die Rhetorica nennt: „Een stichtelyke vermaakelykheit, en zoorte van zang, die, mits d'overigheit de maat sla, van geenen geringen dienst is, om de gemoederen der meenighte te mennen."

Und weiter: „dat er slechts twee wijzen zijn om 't volck by de ooren te leiden, namelijk van preekstoel en tooneel."

Und doch war Hooft, der aristokratische Patrizier, der einzige seiner Zeit, der das Volkslied noch verstanden und, wenn vielleicht auch nur wissenschaftlich, geschätzt hat. Nicht nur, dass er zu seinen besten (natürlichsten) Gedichten als „Stemme" oder „Voyse" Volkslieder verwendete, in sein Drama „Geeraert van Velsen", nahm er sogar das alte „van Velsen"lied auf. Und grade wegen dieses „van Velsen"liedes geriet er mit dem „Ritter" Constantijn Huygens, dem Herrn von Zuilichem, dem Haager renaissancistischen Patrizier, aneinander.

Huygens, mit dem Hooft in regem Briefwechsel stand, hatte ihm zur Beurteilung ein Manuskript „Voor de Eenparicheyt der dichten ende van de voetmaet" geschickt (30 Nov. 1624). In dem Manuskript vertrat Huygens den Standpunkt, man sollte nach romanischem Muster nur eine gleiche Zahl gezählter Silben als Grundlage der Verskunst annehmen. Hooft opponiert dagegen: Weshalb sollen wir uns dazu zwingen, während die Alten doch auch wechselnde Versmasse (nae den aert der stoffe, bruyckende Dactylen in geswintheidt, Spondeen in bedaertheidt) anwenden.

Er zitiert dann aus dem „Geeraert van Velsen"lied die Strophe:

„Dič schánd ěn schîê mỹ nímměrméer",
Spräck Gérrĭt văn Vélsěn tŏt ijnĕn länd héer.

und fügt hinzu, dass alle Bauern die beiden Verse sehr gut auf

eine Melodie zu singen wissen: „dese twee regels weeten alle de hujslujden op eener wyse te zingen; nochtans is d'eerste van vier jamben, de tweede van een jambe, in laest al de rest amphibrachi." Darüber wurde nun korrespondiert, bis Huygens in seinem „Wederantwoord teghen den Hen. P. C. Hoofts Aenmerckingen op myn Wederlegh" schliesslich den Vogel abschoss, indem er unumwunden seine Verachtung für die Volkskunst aussprach: Ich halte mich für zu musikalisch, um mich in meiner „singenden Aussprache" stören zu lassen. Meinetwegen können die Bauern unter sich an dem alten Leierton „van Velsen" gefallen finden: ich überlasse es den Krähen die Krähen zu erfreuen; aber den Herrn Hooft werde ich weiter für meine Anschauung zu gewinnen suchen. [1])

Diese Äusserung von Huygens gibt der Verachtung der Patrizierklasse, der Bildungsaristokratie, den richtigen Ausdruck. Wichtig ist dies zeitgenössische Zeugnis für die Existenz des Liedes (das sich auf ein Ereignis des 13. Jahrhunderts bezieht): es gehört zu den Liedern des „Oudt-Amsterdams Liedt-boeck" und liefert also den Beweis, dass diese Sammlung nicht ein Neudruck von organisch schon totem Material war, sondern dass jene Lieder noch volksläufig waren.

Aber auch Hooft, der doch noch Verständnis für die Volkskunst hatte, wandte sich als Künstler weit von ihr ab. Grade seine Lyrik, das Modell der Liebesdichtung zweier Jahrhunderte, hat das Volkslied verdrängt aus der ganzen „gebildeten" Welt und die unnatürliche Konvention geschaffen. Und seine Versuche auf dem Gebiete des romantischen Dramas in antiken Formen wurden von dem Renaissancedichtwesen vollständig überwuchert: die Bühne wurde nichts weniger als national, und die aufgeführten Werke waren

1) (J. van Vloten): P. C. Hoofts Brieven. Nieuwe Uitgave. IV Bde. 1855. Bijlage 4. S 434 f. „In allen gevalle, ick ben te grooten sangsott, om my de suyverheyt van de singende uytspraeck (Hooft bemerkt dazu: „Bestaet ze in sujvre jamben oft trocheën?") te laten belemmeren. Konnen de huysluyden onder malkander smaeck ende ghenoeghen vinden in den ouden deun van Velsen: ick laet de kraeyen de kraeyen verheugen; maer den He. Hooft sal ick blijven trachten onder mijne gesintheyt te trecken."

Dass nach einem Jahrhundert die Bauern der Vecht-Gegend noch das „van Velzenlied' sangen, bezeugt die „Boere-kermis" von Lucas Rotgans (1708):

Gins klinkt een dorpmusiek van meer dan dertig keelen,
En wiltzang zonder zin, verminkt in alle deelen,
't Wyl loome Lammert zit op radde Wyburgs schoot,
En zingt van Velzens wraak en lantheer Floris' dood.

alles andere, nur keine Volkskunst, keine „niederländische" Kunst.

Dasselbe gilt für Vondel: als Dramatiker ist er noch weit mehr als Hooft Renaissancist, das heisst nur der äusseren Form nach. Er schwört auf die Lehre des Aristoteles: aber das innere Problem der antiken Tragödie wird bei ihm durch die asketische Idee, die christliche Spekulation vollständig umgewandelt.

Bei Hooft und seinem stoischen Determinismus konnte man in einer gewissen Hinsicht von einem Einflusse des inneren Problemes der Renaissance reden. Die Bibel, die einzige Grundlage Vondels, ist für ihn nicht das Buch der Bücher: er spricht nie davon. Wie sein Vetter, von dem Temple ähnliches mitteilt, hielt er den Menschen für den glücklichsten Sterblichen, der aus dem Festmal des Lebens abgerufen würde nicht eher als bis er gesättigt und bevor er noch übersättigt wäre. [1])

Die Wertschätzung des Lebens und der Welt ist bei Hooft eine ganz andere als bei seinen Dichterbrüdern. Er sieht die Welt in Licht getaucht: die strahlende Sonne und ihr glänzender Schein kehren als das geliebte Emblem in seinen Gedichten wiederholt wieder.

Vondels Denken und Trachten lag ausserhalb dieser Welt. Er war von allen Renaissancedichtern der beiden Jahrhunderte der am meisten begabte, derjenige, der am tiefsten fühlte und empfand. Aber er hatte keinen inneren Halt in sich: er war ein Wahrheitssucher, der nach einer absoluten Lösung des Lebensrätsels forschte, über eschatologische Probleme grübelte. Seine Seele ist manchen Pfad emporgestiegen, ist lange umhergeirrt, bis sie müde und des Friedens bedürftig in dem Schoss der katholischen Kirche Ruhe fand. Denn nur indem er sich in ein anderes verlor, das ihm den seelischen Halt gewährte, konnte er sich selbst wiederfinden.

Die Form seiner Dramen wird ganz von der Renaissancedichtung

1) Brief „aen Constantyn Huigens" 7. Febr. 1624. Er tröstet ihn wegen des Todes seines Vaters: „Als de menschelijke natuir met U.E. wilde in recht treden, boete van ongelijk kond ze eischen, als bescholden zijnde, daer ze haer wterste best by den goeden Heere U.E. Vaeder z.g. gedaen heeft, ende hem uit het banket deses levens geroepen, niet eer hy versaet, en eer hy overlaeden was." J. v. Vloten, II. Brief 129. S. 238.

Die Briefe Hoofts bilden eine wegen ihrer abgeklärten Ruhe und ihres glänzenden Stiles teilweise schöne Lektüre.

bedingt. Wo er sich davon zu emanzipieren sucht, da geht er einher in den Wolken des Pathos hoch über die Welt hinweg, den Blick ins Jenseits gerichtet.

Wenn man die „Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst" (1662) liest, dann wird es einem klar, wie jene ganze Renaissancedichtung bei Vondel eine äusserliche Form war, deren Inhalt er direkt negativ gegenüberstand (vgl. S. 140). [1])

Dies zeigt sich nach der Bekehrung des Dichters zum Katholizismus. Gerard Brom [2]) hat recht, wenn er behauptet, dass Vondel sich erst dann frei entwickelt habe und er selbst geworden sei, nachdem er sich dem Katholizismus zugewendet hatte. Vondel wirft die ganze gesellschaftliche Lüge, die Konvention, weit von sich.

Ein schönes Beispiel davon ist das Gedicht: „De Kruisbergh."

De schoonste roode roozen groeien
Op geenen Griekschen Bergh? — O, neen!
Maer op den Kruisbergh, hard van steen,
Daer Jesus hooftquetsuuren vloeien
Van heiligh en onnoozel bloet,
Geronnen tot een' roozenhoet;
Wiens blaën vól geurs geduurigh bloeien
Door den gevlochten doornekrans,
Waer van de goddelike glans
Beschaduwt wort en overwassen.
De roozedruppels strekken schoon
Robijnen aen de doornekroon.
De roozevlaegh verdrenkt met plassen
De lelibloem van 't aengezicht,
Waer uit de zonne schept haer licht,
De zon, die met haer bevende assen
Te rugge rijdt, bezwijmt, en sterft,
Nu 't roozebloedt Godts leli verft:
De leli, die het hooft laet hangen
En geeft den allerleste zucht,
En vult met roozegeur de lucht.
— — —
Vergun my ook een' druppel nat,
Bevloey myn dor en dorstigh bladt,

1) J. van Vondels Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst. Tegens d'ongodisten, Verlochenaers der Godtheit of goddelijcke Voorzienigheit. Amsterdam 1662.
2) Gerard Brom: Vondels Bekering. 1907.

En leer me myn' Verlosser danken
Op d'oevers van dien gulden stroom,
In schaduw van dien roozeboom.

Es klingt in diesem Lied ein Ton, der aus ganz anderen Welten als aus der der Amsterdamer Patrizierkultur kommt. Es ist das geistliche Volkslied des Mittelalters, das in dem Katholiken Vondel lebendig wird, das Lied „Hoe minlijc is ons des cruicen boom ondaen":

Nu staen des meyen tacken uitgespreyt,
Ende bloeyen schoon ghelijc die roode rosen u. s. w.

Vondels Wesen ist transzendent. Sein Reich ist nicht von dieser Welt. Es gibt nur ein Gedicht — abgesehen von den politischen Spottliedern —, das uns auf dieser Erde herumführt und uns hier unten glücklich sein lässt. Freilich, hier stand Vondel vor der unerschütterlichen sinnlichen Weltanschauung des Kindes und seiner Lebensbejahung. Es ist das Gedicht: „Uitvaert van myn Dochterke". Er erzählt von ihr, wie sie

— De vreught was van de buurt,
En vlugh te voet, in 't slingertouwtje sprong
Of „zoet Fiane" zong,
En huppelde in het reitje
Om 't lieve lodderaitje;
Of dreef, gevolght van eenen wak'ren troep,
Den rinkelenden hoep
De straten door; of schaterde op een schop;
Of speelde met de pop
Het voorspeel van de dagen,
Die d'eerste vreught verjagen;
Of onderhiel met bikkel en bonket
De kinderlijke wet,
En rolde en greep op 't springende elpenbeen
De beentjes van den steen,
En had dat zoete leven
Om geenen schat gegeven:
— — — — — — — —
De speelnoot vlocht, toen 't anders niet mogt zijn,
Een krans van roosmarijn,
Ter liefde van heur beste kameraet.

O, kranke troost! Wat baet
De groene en goude lover?
Die staetsi gaet haest over.

Dies Gedicht ist so rührend, so ergreifend schön und zeigt die ganze riesige dichterische Kraft eines Meisters, gegen den alle anderen auch in weitester Entfernung keinen Vergleich aushalten konnten.

Nicht nur sehen wir das tägliche Spielen der Kleinen vor uns, Vondel hat uns sogar das Kinderliedchen „Zoet Fiane" erhalten. Angesichts dieser Lebensfreude gesteht er es auch ein: das Kind hätte dies süsse Leben für keinen Schatz hingegeben. Und so klingt das Gedicht aus: die Spielfreundin flicht ihr einen Kranz von Rosmarin für ihr kleines Grab. Der unglückliche Vater klagt nur: „Was nützt mir das grüne, goldene Laub? Bald ist es verwelket und dahin!" Er vergreift sich nicht an der Kinderseele, indem er sie im Tode die Welt und das Leben verachten lässt.

Und wenn wir dies Lied gelesen haben, ja — dann entdecken wir mit Erstaunen, dass wir uns auf Erden befanden, an der Hand Vondels! Denn wie sehr der Geist des Dichters sich von dieser Welt loslöste und emporstrebte in jene andere, himmlische, zeigt ein anderes Gedicht, auch zum Tode eines Kindes, aber eines viel jünger gestorbenen, seines Söhnchens Konstantin, geschrieben, „Kinderlyk":

Konstantijntje, 't zalich kijntje,
Cherubijntje van omhoogh,
d'Ydelheden hier beneden
Uitlacht met een lodderoogh.

In diesen Worten spricht der Dichter seine eigene Weltanschauung aus. Die Welt war ihm nur ein Wahn, die Vorbereitung zu dem wirklichen Leben, das erst drüben anfangen sollte.

Wir haben von seiner Hand nicht ein einziges Liebeslied. Eine Liebeslyrik hat er nicht geschaffen. Die Frauen in seinen Dramen kennen keine Leidenschaft: ihre Lust, ihre Wollust, ihre brennende Liebe, ihr Liebesschmerz sind fast ebenso konstruktiv wie Dürers Frauengestalten. Vondel ist kein Shakespeare: ihm lag nichts an dieser Welt, und er hat sie nie gesucht.

Es gibt nur eine Saite in seinem Herzen, der die Welt und ihr

Treiben den Leidenschaftston entlocken konnte: das war sein Abscheu vor dem Calvinismus. Aber auch sie klingt schliesslich transzendent aus.

Die „Hekeldichten" sind seiner Zeit die populärsten Gedichte Vondels gewesen. Ein fürchterliches Dogma war ihm jene Prädestinationslehre, das „Decretum Horribile", das an der Brust der Mutter das Kind schon verdammte. Gräde der freie Wille galt ihm als das Göttliche im Menschen:

> De vrye wil, de ziel des menschen by gebleven,
> Verheft ze in waerdigheit om naest Godt te zweven
> Met al het geestendom, dat door den hemel vlieght;
> Hier wort ze in 's lichaems schors gequeeckt en opgewieght,
> Tot aenwas van 't gebruick der redelijcke krachten. [1])

Er verabscheute den pharisäischen Streber Cats sowie die Prädikanten der Synoden, an deren Händen das Blut Oldebarneveldts, der de Witten und das der Arminianen klebte, denen er sich so verwandt fühlte.

Aber wie dachte er von der Volkskunst? Sein ästhetisches Urteil sinkt noch unter Hoofts Einschätzung hinab. Er betrachtete das Volkslied als eine primitive Stufe: an erster Stelle sei eine reflektierte Tätigkeit, eine Aneignung und Uebung „der" Form notwendig, solle aus der dichterischen Veranlagung etwas werden. Denn ohne diese Ausbildung bleiben gute Gedanken und Einfälle wirkungslos. Und die einzige wahre Form kann man nur aus den Schriften der Antike lernen. Es ist die Ästhetik der bürgerlichen Renaissance, wie sie auch Opitz lehrt.

In seiner „Aenleidinge ter Nederduitsche Dichtkunst" verwahrt Vondel sich zwar ausdrücklich gegen eine direkte Übertragung von klassischen Wendungen und Wörtern in unseren Sprachschatz und sagt von der Volkskunst: „In oude Hollantsche liederen hoort men noch een natuurlijke vrijpostigheit, vloeientheit, en bevallighen zwier; maer het gebrak den eenvoudigen Hollander aen opmerking en oeffening om zijn geestigheit, uit een natuurlijke ader vloeiende, krachtig op te zetten en te voltooien."

1) Bespiegelingen van Godt en Godtsdienst. S. 114.

Vondel meint, der Reichtum der Wörter und Reime komme erst durch die Übung. Allerdings, durch jene „Übung" wurde die ganze Literatur nur eine Form ohne Inhalt. „Het rymen moet hy zich eerst gewennen om rijkdom van woorden en rijmklanken gereet te hebben, zonder het welk de vaerzen kreupel en verleemt zouden vallen, en zelfs aertige vonden en gedachten hunne bevallijkheit verliezen. Hierom waer het geraden eerst eenige heilige of weereltsche historien, ook verzieringen, uit Virgilius, Ovidius, Amadis en Bokatius, te rijmen, om zich van de rijmkunste meester te maken, en op de baen te geraeken." [1])

Diese Lehre haben die holländischen Musensöhne befolgt; sie haben alles, was nicht niet- und nagelfest war in der antiken Literatur, in Reime umgewandelt, und die eigene nationale Kunst ging bei ihrer Poeterei jämmerlich zu Grunde.

Vondel hat keine Beziehung zur Volkskunst: wohl hat das Volkslied durch Bredero auf seine Lyrik Einfluss ausgeübt, und finden wir es als Strophenform angegeben, z. B. „Het daeget uit den Oosten" als „wijze" zu dem „Lofzangh der Geestelijke Maeghden":

Laet ons de wereld haeten
En 's werelts slaverny —

dasselbe Volkslied, das Hooft auch für sein „Sal nemmermeer gebeuren" verwendete. Aber bei Vondel ist dies schon erheblich weniger der Fall als bei Hooft: seine Lyrik war nicht für den Gesang bestimmt. Sie gehörte der Kontemplation an, den abstrakteren Lesegedichten. Die „stemme" oder „wijze" tritt bei ihm immer mehr in den Hintergrund und verliert sich schliesslich ganz.

Wie der Ritter Huygens, der internationale Bildungsaristokrat, über die Volkskunst dachte, hatten wir bereits Gelegenheit zu erfahren. Jene Herablassung zeigt sich auch in seinen „Zedeprinten", Sittenbilder, die er aus seiner vornehmen Höhe in Reimen entwirft. Bezeichnend ist das Gedicht „Een boer" und

1) „Aanleidinge ter Nederduitsche Dichtkunde" in J. van Vondels: Poëzy of verscheidene Gedichten. Franeker. 1682.

das Auftreten der „Boerenvryagie", die Karikierung des Liebeslebens auf dem Lande: die rohe Sprache, die unbeholfene Plumpheit und Tölpelhaftigkeit, kurz das Zerrbild, welches der Städter immer von dem Bauer entwirft und der Parvenupatrizier erst recht.

Dass dieser Bauer aber noch über schöne Reigen, Maienlieder und andere alte Volkslieder verfügte, die viel mehr Empfindung und echte Poesie enthielten, als die gesamten Werke von Huygens — davon schweigt er mit der souveränen Geringschätzung seines Standesdünkels. Denn eine Volkskunst existierte a priori nicht für die Renaissancedichter und noch weniger für den Patrizier.

Und so kam es, dass der lüsterne Pharisäer Cats, in Ermanglung einer anderen Lektüre, von dem kleinen Bürgerstand und den Bauern aufgegriffen wurde, weil er ohne sichtbaren Standesdünkel über die reelle Welt und das tägliche Leben redete, das er weder in das Gewand irgend eines Stoffes der Antike zu stecken, noch ausschliesslich in eine arkadische Landschaft oder in hochtrabenden Alexandrinern in irgend welche himmlische Welt zu verlegen suchte.

Cats war ein langsamer, schleichender Krebsschaden. Er züchtete die „Batavus Droogstoppel"-, die „Mynheer van Koek"-Typen des Heineschen Gedichtes, jene scheinheiligen Geldmenschen, die uns in den Charakteristiken der Ausländer begegnen, von denen in der Schlussbetrachtung über den Ausgang der goldenen Zeit und den sittlichen Zustand des Landes noch die Rede sein wird.

Die Patrizierwelt und ihr Verhältnis zum Volke und zur Volkskunst haben wir in einzelnen Zügen angedeutet. Der Prozess der Veradligung jener Kreise setzt sich fort: wie Hooft den französischen Adel erwarb, so erhielt sein Freund, der Amsterdamer Laurens Reaal, einer der Gäste vom „Muiderkring", „Gouverneur-Generaal" von Indien, ein grosser Beschützer der Renaissancedichtung, den Adelsbrief von König Karl I. von England (1626). Der Amsterdamer Reinier Pauw, orthodoxer Calvinist, einer der Gründer der Ost-Indischen Compagnie (1602), Förderer der West-Indischen, der Todfeind und Nachfolger Oldenbarneveldts, wurde von den Königen Englands und Frankreichs geadelt. Der Bürgermeister Willem Backer von Amsterdam wurde Ritter von

San Marco und erhielt eine goldene Kette vom Doge von Venedig (1647) und so weiter.

Schon um die Hälfte des 17. Jahrhunderts war der Rentierstand in Holland sehr stark entwickelt. Man kaufte sich Rittergüter und Landsitze und spielte den Aristokraten. Holland wird allmählich schon das kapitalistische Land des 18. Jahrhunderts, der Bankier Europas, der von der politischen Bühne zurücktritt.

Die schroffe soziale Trennung raubte der Volkskunst die Möglichkeit der Existenz. Erstens, indem das Geld der Patrizier jene unabsehbare Herde von arkadischen, mythologischen Brotreimern züchtete, welche den Geschmack systematisch verdarben und überdies jedes natürliche poetische Talent schon in seinem ersten Wachstum vergifteten. Zweitens wurde es durch die Sachlage jedem volkstümlichen Talent unmöglich gemacht, emporzukommen. Das Volk suchte zwar seinen Besitz zu erhalten, aber die Bedingungen waren dazu in Holland selbst zu ungünstig, wie wir gesehen haben. Dabei förderten jene grossen mythologischen Festspiele, die in Amsterdam auf den Märkten [1]) u. s. w. bei irgend welcher festlichen Gelegenheit veranstaltet wurden, nur die Entstehung eines städtischen Proletariates, das einerseits die lächerliche Karikatur der städtischen Höhenkunst repräsentierte, anderseits — weil die alte Volkskunst erstickt wurde — allmählich der grössten Verrohung anheimfiel.

Und im Lande ging ein grimmiger Feind umher, der erbarmungslos ausrottete, was seine Hände erreichen konnten. Das war der Calvinismus.

Er beschränkte sich nicht nur auf die Volkskunst, sondern bekämpfte mit gleichem Eifer die städtische Renaissancekunst. Besonders die Amsterdamer Rhetorikkammer und die spätere Bühne war das Ziel seiner Angriffe. Bald war es ein Stück von Dr. Samuel Coster („Iphigenia"), bald von dem Erzfeind Joost van Vondel („Gysbrecht van Amstel" oder „Lucifer", der „onheilige, onkuische, afgodische, valsche en gansche stoute dingen" enthalten sollte), das den Kirchenrat oder die Synode in heiliger Entrüstung sich empören und eine Deputation aus ihrer Mitte an die Bürgermeister absenden liess, damit das Ärgernis aufgehoben würde.

---

1) Hierzu ist auch die Aufführung von Vondels Pastorale, die „Leeuwendalers", jener misslungene Versuch einer Lokalisierung der Minotaurossage, zu zählen.

Die ganze Kunst als sinnliche Erscheinung wurde von der asketischen Idee des Calvinismus verneint und folgerichtig griffen die Prädikanten auch die Rederijker- und die Renaissancekunst an. Über ihre Auffassung von der Renaissancekunst gibt das Buch von Dominus Wittewrongel, die „Oeconomia Christiana" (1655), interessanten Aufschluss.

Von der Bühne und den Bühnenspielen behauptet er, sie seien (S. 1169): „sondige ydelheden ende onvruchtbare wercken der duysternisse, — die by de blinde Heydenen seer gemeen geweest zyn, daer in sy de deugden ende de fouten, de versierde miraculen van hare valsche goden en hare Heydenschen Afgoden-dienst tot verwonderinge ende navolginge vertoont hebben."

Ob Thespis oder Äschylus der Erfinder der Tragödie sei: „Daer is ons weynig aengelegen, van wien dit quaet synen eersten oorspronck heeft gehadt. Dus veel is altijdt seecker: dat de Duyvel haren Meester is geweest" (S. 1171).

Man solle nicht glauben, dass die Kirche die Dichtkunst verwerfe: „Wy en verachten de Poëzy ende Dichtkunst niet: voortreffelijke en geleerde mannen hebben comedies geschreven, die by vele met goede stichtinge gelesen zijn."

Aber es sei ein grosser Unterschied zwischen dem Stückeschreiben und dem Spielen und Aufführen derselben: „want van het schrijven tot het spelen te besluyten, dat gevolgt en deught niet . . . 't Is wat anders een stichtelijcke Comedie ofte Tragedie te dichten, ende die te lesen, als de selve op een Heydensche wyse met soo veel toestel tot vleeschelick vermaeck om geld te spelen." [1])

Es ist dieselbe Auffassung, wie wir sie schon hinsichtlich des Gesanges beobachtet haben, „ghelyck wederom alle de Gesanghen, „die alleenlick tot soetigheydt en tot vermaeck der „ooren geschickt zijn . . . niet en betamen, en Gode ten hooghsten mishagen" (Institutie III, Cap. XX: 32.).

Die Regenten, die Staaten von Holland, die libertinisch gesinnten Patrizier waren der öffentlichen Meinung wegen darauf angewiesen, besonders in schweren politischen Krisen, den Prädikanten etwas zu Gefallen zu tun und dem Kirchenrat und der Synode

1) G. Kalff: Literatuur en Tooneel te Amsterdam in de 17de eeuw. 1895. S. 156 ff.

manche Konzession zu machen. Eine solche Konzession war das Urteil, das vom Schöffenstuhl über den Spinozisten Adriaan Koerbagh ausgesprochen wurde, der elend im Kerker verkam. [1])

Aber nicht immer war der Magistrat so entgegenkommend. Als im Jahre 1666 das neue Theater, nachdem es ein halbes Jahr geschlossen geblieben war, wieder eröffnet werden sollte und Dominus Lupinus, als Wortführer der deswegen abgesandten Deputation des Kirchenrates, den Bürgermeistern warnend zurief: „Wir sind die Wächter auf dem Turm", antworteten sie schlagfertig, dass die Turmwächter nicht blasen dürften „als op ordre ende in maniere door Haer Edelen den wagters voorgeschreven." [2])

Der Grund, weshalb die Bürgermeister den Kirchenrat so abfertigten, war nur, ihm nicht zuviel Spielraum oder Einfluss auf die Regierung zu gestatten. Dafür überliessen sie ihm aber das „platte Land". Und hier entfaltete der Calvinismus denn auch seine volle Tätigkeit.

Die synodalen Acta geben uns den besten Aufschluss über die Bekämpfung des Volksliedes sowie der Rhetorikkammer auf dem Lande und in den kleinen Städten durch die calvinistische Kirche. Wir finden darin die ganze calvinistische Ethik ausgesprochen: die Verwerflichkeit des Luxus, aber auch des Genusses, der Freuden und Vergnügungen, des Tanzens und Singens u. s. w.

So wendet sich die Synode von Edam (Nord-Holland, 1586) [3]) gegen das Spielen von Volksliedern auf den Turmglockenspielen, die jede holländische Stadt noch besitzt und von deren luftigen Höhen die Volksweisen lange übers Land und das Wasser hinklangen.

> Art. 19: Belangende het spelen van lichtveerdige ende weereltlycke gesangen op klocken en orgelen is eendrachtelycken besloten, dat een yeder kercke, die daervan gebruyck heeft, zal aen houden by haer overheyt, dat sulcx gebetert worde.

Das Spielen der Volkslieder auf der Orgel beruht auf dem Kulturproblem des 16. Jahrhunderts, dem Eindringen der Volkskunst in die kirchliche Kunst. Der protestantische Organist, der

---

1) K. O. Meinsma: Spinoza en zijn Kring. 1896. S. 272 ff.

2) C. N. Wybrands: Het Amsterdams Tooneel van 1617—1772. S. 122.

3) J. Reitsma en S. D. van Veen: Acta der Provinciale en Particuliere Synoden, gehouden in de Noordelijke Nederlanden gedurende de Jaren 1572—1620. (1892).

berühmte Jan Pietersz. Sweelinck, hat in seinen Orgelwerken mehrere Volkslieder und Tanzweisen als Variationsthemen benutzt [1]), so z. B. „Mein junges Leben hat ein Endt" [2]) (No. 27) und „Allemande" oder „Unter der linden grüne" (No. 28) [3]), Pavane Philippe (No. 29). „Ich fuhr mich über Rhein" (No. 30) [4]), „Esce Mars (courante [5]) de Mars") (No. 31), „Soll es sein" (No. 32).

Auffallend ist die Verwendung der deutschen Volkslieder, ein schwerwiegendes Zeugnis für die Verwandtschaft der niederländischen und deutschen Volkskultur im 16. Jahrhundert.

Die Synode von Amsterdam (3. Mai 1583) fasst den Beschluss, dass kein Mitglied der Gemeinde sich einlassen soll „met spelen van rhetorica" und dass derjenige, der sich mit solcher „lichtveerdicheyt" oder „wercken des vleysch" abgebe, „naer aert der christelijcken discipline gestraft" werden sollte (Art. 5).

Art. 20. richtet sich wider die lateinische Schulkomödie und das biblische Rederijkerspiel: „Dat het gebruyck der heydenschen en scriftuerlycken commedien der schoelmeesteren van een yeder kercke, daer se zyn ofte in 't gebruyck mochten komen, zullen geweert worden" [6]).

Die Synode von Alkmaar (1599) fasst einen Beschluss wider „dansen, onordelic byslapen en bancroetieren" und „van allerhande commedyen te spelen".

Einen Sünder in ihrer eigenen Mitte urteilt die Synode von Enkhuizen (1603) auf Antrag der Classes Alkmaar denn auch ab in der Person des Prädikanten Adolphus Venator, von dem die Classes berichtet, dass er sich „hadde begeeven met zijn kostjongens, die in de Latynssche tale onderwesen worden —— met

---

1) Werken van Jan Pietersen Sweelinck, herausg. v. Max Seiffert (Vereenig. v. N. Nederl. Muzgesch. 12 Bde.) Bd. I. Werken voor Orgel en Klavier. 1894.

2) Vgl. Philipp Wackernagel: Das deutsche Kirchenlied von ältester Zeit bis zu Anfang des 17. Jahrh. (5 Bde. 1863—77) V, 495.

3) Erk und Böhme I. S. 53, wo die Melodie zu dem Liede „Es blies ein Jäger wohl in sein Horn" vorkommt.

4) F. M. Böhme: Altdeutsches Liederbuch. 1877. N°. 73.

5) Auch bei Valerius: „Isser iemant uyt Oost-Indien gekomen". Vgl. v. Duyse Het Oude Nederl. Lied. II, S. 1136 ff.

6) Für das lateinische Schuldrama vgl. J. A. Worp: De invloed van Seneca's Treurspelen op ons Tooneel. 1892.

nodinge en toeloop van mans, vrouwen, jonge gesellen ende dochteren, eene heidensche comoedia uth Terentio, Andria genoemt, met musyck — — niet sonder merckelyke lasteringe der vianden der waerheit, ergernisse ende ontstichtinge der eenvoudijgen, hadde doen speelen."

Es werden viele Anträge angenommen und viele Beschlüsse gefasst. Venator protestiert, wird mit Suspension bedroht; er gibt nach und gesteht seine „Schuld" ein.

Die Synode von Rotterdam (1581) richtet sich gegen den Luxus, speziell in bezug auf die Gemäldesammlungen und Bemalung der Kirchen.

Die Synode von Leiden (1592) erklärt sich gegen „batementspelen in 't gemeyn — aengesien dat Godts woordt door deselve grootelycx met lichtveerdicheyt ende sotternyen voor den volcke misbruyckt wordt ende alsulcken speelen noch in de Israelitische noch in Apostolysche kercke, als de welcke van de heydenen zyn voortgecomen, nyet gebruyckt en zyn."

Die Synode von Arnhem (1598) erklärt sich gegen „danssereien, heijdensche commedien te spelen, mitsgaders alle andere abusen."

Die Synode von Deventer (1619) entschliesst sich abzuschaffen „ongeregeltheiden, die in de trouwinghe geschieden .... als daer sijn: de lichtveerdighe gesangen der bruijloftsliedekens."

Gleichfalls die Synode von Kampen (1619).

Die Synode von Vlissingen (1581) fasst den Beschluss, „alsoo dronckenschap ende danssen in dese landen gemeen ende byna ongeneselicke sonden sijn" ... die Sünder erst zu suspendiren, dann zu ermahnen, und wenn dies alles nichts nützt, öffentlich zu „excommuniceren."

Die Synode von Middelburg (1591) fasst einen Beschluss gegen „dansen" und „singen van oneerlicke liedekens."

Die Synode von Deventer (1602) gegen „die veelvuldige

abusen, die noch in desen lande sijn — vastenavontspelen, meibieren, sweertdansen, papegoischieten op Pinxsterdagen offte Sondagen."

Dies ist ein Zeugnis von einer starken Volkskultur im Osten, während die westlichen Synoden uns von Fastnachtspielen, Maifesten und Schwerttänzen nichts melden. Aber es gibt noch mehr Belege.

Die Synode von Franeker (1602) in Friesland beschliesst, dass Eltern „nyet nae haer wterste vermogen houdende haer kijnderen in matige cledinge, christelycke tucht, noch onthoudende van allen danstsscholen, sangereyen ende andere onbehoerlycke vergaderingen" ... sollen „angesproken ende bestraft werden" und bei „hertnickichlyckheit — in het nachtmael geweygert werden."

Die Synode von Sneek (Friesland) fasst einen Beschluss gegen „avontspeelen, tonnesteecken, papegaijschieten, meiboomhalen, bakenbranden int trouwen."

Die Synode von Doccum (1591) „tegen het nachtluiden, avontspelen, dantzen, croenen te hangen."

Das friesische Ballspiel (kaatsen) wird wiederholt mit dem Bann belegt. Gleichfalls wird es von dieser Synode verdammt und „desgelijcx avontspelen ende het lichtveerdigh singen in dien, item clockluyden om de jonge jeucht bijeen te roepen, item meyboomen op te richten, cransen op te hangen om daer onder de vleijslijcke lieder aen de reijen te singen, ende ooc mede het schieten, branden en blaken onder het bevestigen vant houwelijck, ende wat diergelijcke wercken der duijsternisse meer bevonden moghen worden, dat deselve alle mogen geweret ende afgedaen worden."

Dieser synodale Beschluss zeigt uns eine starke Volkskultur, in der alle die alten Gebräuche und Sitten noch lebendig sind. Bezeichnend ist wieder, dass dies die friesisch-sächsischen Gegenden sind.

Auch die partikulieren Synoden bieten in bezug auf die Agitation

der Kirche gegen das Volkslied und die Volksgebräuche manchen Anhalt. [1])

So beschliesst die Synode von Gorinchem (1622) Art. 35: „Aengaende het dansen oordeelt het Synodus, dat de lidmaten der gemeynte daerover behoren bestraft ende gecensueert te worden."

Gleichfalls die Synode von Woerden (1625).

Die Synode von Delft (1628) spricht ihre Missbilligung aus über „veele abuysen ende gemeene sonden des lants als woeckeren, danssen, misbruycken van Goodes naem, dronckenschap etc."

In der Synode von Leiden (1629) ist ein Antrag „voorgestelt van de Classe Schielandt, alsoo in de plaetse van Bleyswijck de dansspelen meer ende meer aenwassen, ende de rhetorijckerscamer op een nieu wort opgerecht van de meeste favoriten van Slatio, gewesen Arminiaensch predicant aldaer, off niet particulier daarin dient voorsien." Dem geschah also.

Die Synode von den Briel (1633) fasst auf Antrag der „broederen van Gorinchem" einen Beschluss gegen „de lichtvaerdigheyt ende pracht in cleederen, danseryen, mommeryen enz."

Die Synodalakten zeigen, dass in den östlichen, in den agrarischen sächsich-friesischen Provinzen die Volkssitten und das Volkslied sich noch am stärksten erhalten hatten: Schwerttänze, den Maibaum holen, Hochzeitfeuer, Kranzsingen, alle diese alten Gebräuche finden wir da noch vor. Man darf sich bei der Lektüre der Synodalakten ja nicht durch die Terminologie der calvinistischen Epitheta „vleyschelyk", leichtfertig, unehrlich u. s. w. irreführen lassen und nur an gemeine Gassenhauer und dergleichen denken. Es verhält sich damit genau so, wie mit den kirchlichen Verboten des früheren Mittelalters.

Durch die Synodalbeschlüsse von 1697 und 1700 wurden in Niederland die Spinnstuben (labbaien, quansellier, spin-

1) W. P. C. Knuttel: Acta der Particuliere Synoden van Zuid-Holland (1621—1700) (Rijks Geschiedkundige Publicatien, kleine Serie 3) 1908.

ningen, splijtingen, swingelingen) endgültig verboten. [1]) Damit vernichtete der Calvinismus eine der festen Burgen des Volksliedes.

Die Aufhebung der Spinnstuben traf die Volkskunst ins Herz. [2]) Sie vergegenwärtigten die alte bäuerliche Arbeits- und Lebensgemeinschaft, und ihre Ausschaltung trug dazu bei, dass der frühere Zusammenhang der Dorfjugend ins Wanken geriet; sie zerstreute sich, viele wanderten weg in die Stadt.

Der hervorragende Volksliedforscher Freiherr von Ditfurth bemerkt dazu: „Auch bleibe hier nicht unerwähnt, dass man durch Aufheben der Spinnstuben den sozialen Verhältnissen der Gemeinden eine tiefe Wunde geschlagen hat. Es besteht nämlich seitdem, wie die Leute sich ausdrücken, keine Kameradschaft mehr. Die Jugend, in der Spinnstube zusammen gedrängt, war auf grosse Eintracht angewiesen, während sie sich jetzt in einzelne Parteien absondert. Viel Zank, Streit und Feindschaft nimmt daher seinen Ursprung, von dem früher nicht die Rede war, da er in der grösseren Allgemeinheit weniger Veranlassung hatte zu entstehen und sich geltend zu machen." [3]) So zog der Zerfall der alten Organisation die Zerstörung des ganzen alten Dorflebens nach sich. Nun konnte das grossstädtische Wesen ungehindert durch alle Fugen einströmen, und bald war das altbewährte Landleben, das viele Jahrhunderte das Staatswesen und den Jungbrunnen des Volkes gebildet hatte, dahingeschwunden.

Böckel hat nachgewiesen, dass die Spinnstuben sich garnicht „überlebt" hatten und trotz aller modernen technischen Errungenschaften immer noch das Bindeglied der ländlichen Gemeinschaft, besonders im Winter, bildeten. Er hebt auch ihre hohe Bedeutung für das Leben und die Gestaltung und Erhaltung des Volksliedes und den grossen poetischen Reiz jener Abendversammlungen hervor und weist mit Hinzuziehung von Aussprüchen angesehener, urteilsfähiger Männer, auch aus dem geistlichen Stande, nach, wie ungerecht der Vorwurf der sittlichen Verdorbenheit der Spinnstuben, die auf Einzelfälle zutreffen mag (aber wo trifft etwas in

1) J. F. Willems: Belgisch Museum I, S. 316 ff.

2) Otto Böckel: Psychologie der Volksdichtung. 1906. Vgl. seine Ausführungen und das Material über die Aufhebungen der Spinnstuben. (S. 131—152).

3) v. Ditfurth: Fränkische Volkslieder II, S. XXVI Anm.

Einzelfällen nicht zu?), ist. So sagt Felix Dahn (Bavaria II, S. 831): „Die Sittlichkeit läuft nirgends weniger Gefahr als in diesen Zusammenkünften, wo Eltern und Kinder, Hausleute und Nachbarn ohne Heimlichkeit arbeitend und ruhend ihre Stunden gesellig verbringen."

In Anbetracht der vollkommenen Gleichgültigkeit dem Wohllaut des Gesanges gegenüber (— welcher ja doch nur eine weltliche Eitelkeit war —) hat der Calvinismus es fertig gebracht, jenen schauderhaften, schleppenden, leiernden Gesang zu züchten, der uns jetzt aus den Dorfkirchen entgegentönt.

Alte „Vorsänger", die sich seit Jahren daran gewöhnt haben, immer mehr falsch zu singen, vergewaltigen systematisch jeden Funken natürlicher, musikalischer Empfindung, die zufällig noch irgendwo stecken möchte. Man kann sich nichts hässlicheres und öderes denken als jenen „Gesang" in den calvinistischen Kirchen, über den sich Le Jeune schon beklagt.

Der Calvinismus zerstörte die Volkskunst und lieferte das Volk damit der städtischen Entartung aus. Ohne Widerstand zogen jetzt Jahr um Jahr die Wellen des Grossstadtschmutzes, der früher von der lebendigen Volkskunst auf dem Lande immer absorbiert wurde und niemals zu haften vermochte, über Dorf und Land. Ein totes, verrohtes Volk — das ist die kulturelle Errungenschaft des Calvinismus.

Und schliesslich gab es noch einen Faktor, der zu der Zersetzung der Volkskunst beigetragen hat: die Rederijkerkammer.

Wir haben gesehen, wie durch die südniederländische Emigration eine Hochflut von „Rederijkers" über Holland sich ergoss und allerwegen neue Kammern gründete oder die alten neu belebte. Lange noch vegetierten in den Dörfern jene Kammern fort, als sie in den Städten schon verschwunden waren. Sie hielten noch ihre „Landjuweelen" ab. Zwar kümmerten sich keine Magistrate mehr um die „inkomste"; nicht mehr zu Hunderten auf Ross und Wagen köstlich gekleidet kamen sie herangezogen, sondern zu Fuss oder auf dem Bauernwagen, dem „hotsekar." Zinnerne Humpen ersetzten die früheren kostbaren Silberpokale. Das Wirtshaus ward die Stelle der Versammlungen, vielfach in der Kirmeswoche. Da wurde tapfer gereimt und nach den Regeln der Kunst „Rondeelen" „Refereinen," „Kniedichten" (improvisiertes Schnellgedicht, auf dem

Knie, sitzend, aufgeschrieben) angefertigt. Die Dorfleute fühlten sich genau so grossstädtisch und vornehm wie die gebildeten Herrn der Stadt und taten sich was zu gute auf ihre Mythologiebrocken und rhetorischen Kunststückchen.

Bredero hat in seinem Lustspiel „de Koe" [1]) mit der ihm eigenen Meisterschaft diesen von der städtischen Kultur vergewaltigten Bauerntypus gezeichnet:

Ein Bauer sitzt mit einem „Optrek" [2]) im Wirtshaus und prunkt mit seiner Bildung, indem er ein Rondeel debütiert:

Ick brenght u eens met een discordatie,
En ick hoop, ghy sultet wachten plaan,
Al en is dit geen fraeye arguwatie.
Ick brengt u eens met een discordatie,
Ja, al maack ick weynich dispensatie,
So sult ghy 't annemen saan.
Ick brenght u eens met een discordatie,
En ick hoop, ghy sultet wachten plaan:
Gy syt mijn alderliefste graan.

Umsonst „heb ick by de Vlamingen geen Retrosyn gewiest," erklärt er stolz.

Der „Optrek" fragt, ob er auch in Frankreich gewesen sei:

Waer heb gy dat overdadich kostelyck Fransoys geliert?
Boer: Dat heb ick geliert by de maets van onse Kamer!

Der „Optrek" sagt, dass er seine Kinder auch dahin schicken will; das sei doch viel näher, als so weit übers Meer nach Frankreich, wenn man „dus moy Francksoys kan lieren in ons eyghen lanckt."

Der Bauer fühlt sich so gehoben, dass er ohne weitere Aufforderung etwas produziert:

De loffelijcke Philosophije,
Die verdrijft de ignorantie,
Zonder edele Clergye.
De loffelijcke Philosophije,
De ab'le Poeterije,
Die is vol matery, ende substantie,
Vol gratie en vol playsantie.

1) De Werken van Gerbrand Adriaensz. Bredero, uitgeg. door J. ten Brink, H. Moltzer, G. Kalff, R. Kollewyn, J. Unger en J. te Winkel. 1890. 3Bde. Bd. I, S. 234, 235.
2) d.h. Bummler, leichtsinniger Mensch, Lebemann.

„Optrek": „Entschuldigen Sie, ich verstehe die Hälfte nicht."

Die Erwiderung des Bauern ist zu karakteristisch. Sie bezeichnet so recht den verschrobenen Bildungsdünkel jener städtischen Rederijkerkultur, den der Bauer zu übernehmen sucht, um gleichfalls zur Geistesaristokratie gerechnet zu werden.

Soo doet oock al 't gemeene Volck, die weten van geen kunst.
Ick spreeck Rondeelen van twaelven, of van viertienen;
Wilger een hebben van vierentwintich, ick selse u verlienen.
Ick spreek Sonnetten en Balladen uyt de vuyst.

Der „Optrek" verzichtet aber auf das Weitere.

Pr. van Duyse hat an einem einzigen Beispiel gezeigt, wie vollständig die Dorfrhetoriker jede Empfindung für wahre Poesie, für ein schönes Lied verloren hatten. So beim Wettdichten von Dorf Bleiswijk, im Jahre 1684 ausgeschrieben: das beste Lied, von einem gewissen Keyser aus Overschie, das von gesunder Empfindung zeugte, erwarb natürlich nicht den Preis (ein silbernes Salzgefäss). [1])

Manches Lied aus unserem Anhang zeigt, welche dichterischen Kräfte in dem Volk steckten, die auch durch die Rhetorikkammern zu Tage befördert wurden, und oft gesund genug waren, dem unglücklichen Einflusse der Rhetorikkunst standzuhalten. So ist das Abschiedslied des Matrosen von den „Pellicanisten" und „Wijnranken" (c. 1718) wirklich ein gutes Gedicht: aber auch hier ist der tiefere Grund die Berührung mit dem alten Volkslied. Das beweist z. B. die 3e Strophe:

Ik dank u van herten seer
Myn lieve maats gepresen,
Voor goed gezelschap 't allen keer,
En van u lieder deugd en eer,
Die gy my hebt bewesen. [2])

Das Gedicht enthält auch nichts Triviales, nichts Gemeines. Es redet eine so natürliche Sprache, wie sie die damalige Kunstdichtung nirgendwo aufweisen kann.

Mitglied einer Kammer war auch der Matrose, der jenes Seegefecht mit dem Türken schildert (c. 1768).

1) Abgedruckt bei Pr. van Duyse: De Rederijkkamers in Nederland I, S. 160.
2) In „De opregte Zandvoorder Speel-wagen" S. 3.

Treuherzig ist die Schlusswidmung an den „Prince" der Kammer, er möge das Lied verbessern.

Doen ik dit lied ging stigten,
'k Lag zwaar gekwetst te kooy:
Op de fluyt Delftshaven
Zingt het met stemmen braven,
Al gaet het niet zeer mooy. [1])

Gott weiss, welch ein Poetaster dieser „Prince" war, der vielleicht niemals in seinem Leben ein solches Lied geschrieben hat.

Dagegen ist z. B. der Schiffer W. Schellinger, der Verfasser des „'t Volmaeckte en Toe-Geruste Schip" (1678), ein vollständig verdorbener Typus der Rhetoriker, und seine Lieder sind nichts weniger als Matrosenlieder.

Eins hat sich aber noch zeitweilig eingelebt: „Hier zeylen wy met Godt verheven". Man findet es in „Die Nieuwe Hollandse Bootsgesel" (1704) und auch in anderen Liederbüchlein jener Zeit.

Im Jahre 1709 erscheint noch eine ganze Sammlung „Den Eerekrans voor rethorica", Uytnodiging aan alle vrije en onvrije Redens-kamers van Rhetorica, om te komen beantwoorden met Trom, Blaysoen, en Vaan dese onderstaende vraage en Regel tot Noortwijk binnen op de Kerkmis-Feest" u.s.w.

Recht armselig ist diese „inkomste" schon. Teilnehmer waren die Dörfer Noordwijk, Wassenaar, Schiplui, Schiedam, Scheveningen, Katwijk.

Das „Landjuweel" wurde unter anderem mit einer „Samenspraak tusschen de Boode Mercurius en de Maaght Rhetorica" eröffnet.

In der Rhetorikkammer von Schiplui, bei Leiden, wurde ein anderes bäuerliches Dichtertalent rettungslos verdorben: Hubert Poot (1689—1733). Erst nur unter dem Einfluss der Rederijkertradition, dann unter dem direkten Einfluss der Renaissancekunst Hoofts und Vondels wird jener talentierte Bauer in Grund und Boden verbildet. In einem gereimtem Brief, der seine eigene Lebensgeschichte erzählt, teilt er uns von den Kammerdichtübungen einiges mit, und hier zeigt sich wieder, wie viele guten Kräfte, die noch in der eigenen Volkskunst wurzelten, von jenen unseligen

1) „De Oost-Indische Thee-Boom", S. 74.

Anstalten ruiniert wurden. Die betreffende Stelle in dem „Algemeene Brief" (1728) heisst:

Dan komt' er doorgaens ook, ten roem der poëzy,
Dusdanigh een nieu liedt met zoete toonen by:
Een oude boer met een mooi meisje was jong, —
Hoe liefelyk dat' er de koekoek zong,
Al in den koelen Meie!
Schoon lief, laet ons spanceren gaen
Maer langs de groene weie.

Aber dieser Ton wurde in ihm erstickt; statt dessen schrieb er mythologische und arkadische Gedichte, letztere besonders im Stile Hoofts, z. B. „Wachten":

Hier heeft myn Rozemont bescheiden u. s. w. [1]).

Wie aus jener „Uytnodiging" von Noortwijk schon hervorgeht, waren die Rhetorikkammern dermassen in der öffentlichen Meinung gesunken, dass die Bierwirte zur Hebung des Verkehres in ihren Lokalitäten solche „prijskampen" ausschrieben. Die Kammern zogen dann mit Trommel und Fahnen auf zum Parnass, einer Biertaverne. So starb „die edele Rhetorica" Casteleyns in dem Wirtshausschmutz.

Schon früher waren wegen ihrer Wirtshausexzesse Verbote gegen die Kammern erlassen worden. Im Jahre 1711 untersagten die Staaten von Holland den Kammern endgültig das Herumfahren auf den Strassen mit Trommeln, Fahnen, Narrenkappen an Sonn-und Feiertagen u. s. w. [2])

Jene „Rederijkers", die uns Rotgans in seiner „Boerekermis" zeigt, inmitten einer gemeinen, betrunkenen Gesellschaft, ihre unmögliche mythologische Bühnenmache stolz hervorkramend, stellen ein eben so lächerliches wie tief trauriges Bild dar. [3])

De la Barre de Beaumarchais [4]) hat uns auch von seinen eigenen Erfahrungen in Bezug auf die „Rederijkers" mitgeteilt. Er sagt ganz richtig:

„Je ne vous ai encore parlé que des villes. Le croiriez vous?

1) Hubert Poot: Gedichten, uitgeg. door Cd. Busken Huet (Pant. Ed.) 1866. S. 32.
2) Pr. van Duyse. II. S. 255.
3) Lukas Rotgans: Poezy van verscheide Mengelstoffe. F. Halma. Amsterdam 1715.
4) Le Hollandois. Lettre 19. S. 181 ff.

L'ardeur de rimer est encore plus forte dans les villages." Er vergleicht sie mit den italienischen vagabundierenden „Improvisatori." „Les Hollandois en ont aussi sous le nom de Rederijks. Les poetes s'assemblent dans la principale hotelliere du village." Er schildert dann einen Wettkampf. Diejenigen, die das vorige Mal den Preis gewonnen haben, bewerben sich jetzt nicht, sondern führen den Vorsitz. Das Thema wird genannt. Die Frist ist eine halbe Stunde: lautlose Stille — man schreibt auf dem Knie. „Vous ririez de voir l'inquietude des Rederiks, tandis qu'on lit leurs ouvrages, et la gravité des Censeurs, tandis qu'ils font cette lecture. Cependant de quoi s'agit-il? De savoir qui a fait le plus de vers sur la matière, et qui s'y est écarté le plus du bon sens. Car en vérité, c'est à quoi tout se réduit. En un mot, on assigne la couronne à celui, qui a le plus copié les termes de Vondel, sa manière de versifies, son enflure, ses écarts, et qui a trouvé par lá le moien, d'être le plus long et de rimer le plus richement." Er glaubt zwar, die Einrichtung sei sehr alt und ähnlich den Dorffestlichkeiten in Griechenland, wo die griechische Dichtung entstand (sic); sie hätte vieles zur Veredlung der Dorfsitten beitragen können. Statt dessen „des jeu si louables ont dégénéré en des assemblées tumultereuses et, souvent ensanglantées. Ce n'est plus seulement le prix de la Poésie qu'on y va briguer. C'est encore celui de l'adresse à se battre le couteau à la main contre le premier venu, et á découper le plus artistement un vissage."

„Bekkesnijden" sagte man damals.

Die beiden letzten Dichter des 17. Jahrhunderts, die den Namen „niederländisch" verdienen, sind der Amsterdamer Gerbrand Adriaensz. Bredero (1585—1618), über den schon sehr viel geschrieben, aber dessen Wert noch immer nicht erkannt ist, und der Haarlemer Jan Janszoon van Asten, dessen Name in der niederländischen Literaturgeschichte noch durch vollständige Abwesenheit glänzt. [1])

1) Nur Hoffmann v. Fallersleben erwähnt ihn mit einigen Worten: „J. J. van Asten, dessen Lieder im 17. Jahrhundert wegen ihres volksartigen Tons häufig gesungen wurden." (Horae Belgicae Pars II, S. 136).

Beide opfern sie auf dem Altar der Konvention und tragen das mythologisch-rhetorische Gewand, versuchen sich zu benehmen und zu sprechen, wie es sich in jener hochgebildeten, vornehmen Welt geziemt. Aber beiden gelingt die Rolle von Herzen schlecht.

Brederos romantische Helden vergessen manchmal, dass sie sich auf dem Parnass befinden, und auf dem Kothurn der Hochtrabendheit pathetisch einherschreiten sollen. Plötzlich poltern sie in gut Amsterdamer Mundart los, treten kräftig und derb, mit gesalzenem Humor und frohem Witz auf, wie es Zeitgenossen Frans Hals' und Jan Steens geziemt.

Bredero ist der einzige, der die Welt so sah, wie sie war, in ihrer Realität, ihrer derben Wirklichkeit und ihrer Farbenpracht, in der Plastik einer gesunden, kräftigen Schönheit. Er war auch derjenige, der sich gewehrt hat, bewusst gewehrt hat gegen die überwältigende Modekunst, die gesellschaftliche Lüge. In den vielen Vorworten zu seinen Dichtungen hat er eine Fülle von ästhetischer Kritik aufgespeichert, wie keiner seiner Zeitgenossen, und Kritik, die nicht nur für ihn selbst, für die Kenntnis seiner Persönlichkeit, sondern auch für die jener Patrizierkultur überaus wichtig ist.

Ich erwähne hier nur die so inhaltsreiche „Voor-Reden" zu seinem „Geestich Liedt-Boecxken bij hem selven uyt-ghegheven". Nirgendwo anders betont er so stark, dass das bodenständige Element die Quelle seines dichterischen Schaffens gewesen sei. Von sich selbst, als dem Vater der in die Welt geschickten Lieder, sagt er, dass er sich früher an dem Umgange mit Bauern besonders ergötzt habe, und dass seine Lieder deren „boertighe" [1]) Streiche so wahrheitsgetreu wie möglich wiedergäben. [2]) Er verteidigt sich im voraus gegen die Angriffe der Humanisten und Renaissancedichter (die doch mehr fremder Sprachen als ihrer Muttersprache mächtig seien), dass er viele alte Wörter der Landleute aufgenommen habe, die jene nur aus Unkenntnis verachteten. [3]) Zu den neuen Anschauungen Leidens (als Sitz

1) Wortspiel: bedeutet hier „bäurisch" und „launig."

2) Werken: III, S. 199. — „Van my haar Vader, die wel eer een sonderlinge wellustigheyt uyt der Boeren ommegang haalde, welcker boertighe treckjes sy op het levendigste na spelen en spreken sullen."

3) ibidem: „Veel ouwde en ghebruyckelycke woorden der Landluyden hebben sy inne genomen, die sommige Latynisten (die doch eer en meer uytheemsch dan duytsch geleert hebben) veroordeelen en smadelijck verwerpen om dat syse juyst door onkunde en niet en kennen."

der humanistischen Kultur) könne er sich nicht bekennen. („Voor mijn deel ick bekent, dat ick met dit nieuwe Leydsche gevoelen niet over een en kom"). Die Sprache sei ihm wie die Münze: er nehme jede einheimische, ungefälschte und unvermischte Münze, wenn er wisse, dass sie von dem „gemeinen Manne" weder gerügt noch geweigert werde. Was ihn betreffe, so habe er kein anderes Buch gebraucht, als das der Erfahrung (het Boeck des Gebruycx); denn als Maler habe er den „schilderachtigen" [1]) Spruch befolgt: es sind die besten Maler, die dem Leben am nächsten kommen (Het zijn de beste Schilders, die 't leven naast komen).

Er habe nur einen Mundvoll französisch gelernt, behauptet er von sich selbst („een slechte Amstelredammer, die maar een weynich kints-school-frans in 't hooft rammelde") und lateinisch und griechisch verstehe er garnicht. Das war sein Glück, so blieb er teilweise verschont von der allgemeinen Lüge, und konnte uns die köstlichsten Genrebildchen aus dem Amsterdamer Leben schaffen.

„Is hier niet kunstelyck ghereden-kavelt, noch van onsienlijcke of twijfelachtighe dinghen sinnelijck gevernufteliseert, dat sult ghylieden, die neffens u overnatuurlijk verstandt de Boeken en gheleertheydt der uytlandtsche Volcken te voordeel hebt, om myn eenvoudicheyt, en alleen Amstelredamsche Taal verschoonen. Ghy goedighe Gooden van Mannen, die in u groote Rijmen de Vrouwen, Dienst-meysjens, ja stalknechts doet philosopheren van overtreffelijcke verholentheden, het sy van de beweghinghe der Sterren, ofte van de drift des Hemels, oft van de grootheydt der Sonne, oft andere schier onuytdenckelycke saken, dat ick doch meer voor een bewijs van uwe wetenschap acht, als voor een eygenschap in die slach van Menschen: Ick hebbe door mijn slechtheyt een Boer boerachtigh doen spreken, en meer de ghewoonte dan de kunst ghevolght." („Voor-reden aan de Verstandichste Rymers der Nederlandsche Poësye," zu „Griane" 1612 [2]).

Es ist der Maler und der Volksdichter, der so aus ihm spricht. Schöpfungen eines köstlichen Humors sind seine Lieder:

1) Wortspiel; bedeutet hier „malerisch" und „malerhaft."
2) Brederos Werke. I, S. 93.

das Trinklied „Haerlemsche drooge harten nu", ein Bild mit sprühenden, leuchtenden Farben, wie sie nur die altniederländische Malerei jener Zeit kennt. So ist auch die „Boeren Geselschap": „Arent Pieter Gysen, met Mieuwes Jaap, en Leen" eines der köstlichsten Genrestückchen, wie man sie vielleicht bei Teniers und Brouwer findet. Die Illustration zu der „Boeren Geselschap", [1]) die sich in der Ausgabe des „Boertigh Lied-boeck" vom Jahre 1622 befindet, zeigt uns die Bauern in ganz anderer Gestalt, als wir sie uns nach Huyghens Schilderung vorstellen würden. So spricht auch aus dem Lied „Eenigheydt is Armoedt" ein guter treuherziger Sinn und klingt ein Ton darin, der sehr verschieden ist von jener Perversität, die sich in der Renaissancedichtung der Patrizier verbirgt.

Wat baet u de voochdy van Landen en van Steen?
En 't prachtighe gebouw vol duure kostel-heen,
Daer ghy in woont verseldt met princelijcke stoet,
Als ghy des nachts alleen in 'tbedde slapen moet.

Das Studium dieses Mannes würde sich für die deutschen Forscher in bezug auf die niederländische Volksseele mehr lohnen als das der Dichter Vondel, Hooft und Cats.

Bredero ist eine wunderbare dramatische Gestalt: in ihm verkörpert sich der Todeskampf der Volkskunst. Auch er persönlich hat mit seinen Liebschaften in jener vornehmen Patrizierwelt wenig Erfolg. Er starb jung. Das war sein Glück.

Jan Janssoon van Asten ist eine unbekannte Grösse. Von ihm gilt dasselbe, was ich von Bredero sagte: er verdient den Namen „niederländisch".

In den Liedern, wo er sich selbst gibt, sich frei von der Konvention weiss, da zeigt er eine so reich begabte Dichternatur, dass er als Lyriker Bredero ganz ebenbürtig ist. Davon können die einzelnen Proben im Anhang zeugen.

Das „Afscheyt-liedt" des Matrosen von Den Helder ist schön. Über einen reichen Humor und ausgesprochenen Sinn für das Plastische verfügte dieser Stadtgenosse Frans Hals'. So die

1) Abgedruckt bei Jan ten Brink: Geschiedenis der Nederlandsche Letterkunde. 1897. S. 373.

Lieder: „Daer selder een scheepje", „Lestmael daer ick quam vandaan" und „Wevers-klacht."

Man kann Haarlem am Anfang des 17. Jahrhunderts den Herd einer nationalen, nord-niederländischen Kultur nennen. Hier haben Frans Hals und seine Schüler Adriaen Brouwer, die beiden Ostades sowie Jan Steen gezecht, gesungen und — gemalt. Den Haarlemer Zechbrüdern schickte Bredero die feucht-frohe Herausforderung:

Haerlemsche drooge harten nu,
Komt toont nu wie ghy zijt,
Wy Amsterdammers tarten u
Te drincken eens om strijt! —

jenes farbensprühende Lied, das in den Bildern der schon genannten Meister lebendig wurde.

Hier dichtete van Asten, von dessen Beziehungen zur Volkskunst seine Lieder zeugen. Und aus dem nahen Kennemerland stammen wahrscheinlich die wunderschönen Tanz-und Volkslieder, die uns in den „Oud-Hollandse Boerenlieties en Contredansen" (Anfang 18. Jahrh.) erhalten sind.

Aber auch sie schwanden dahin und mit ihnen die nationale Dichtung. Das volkstümliche, romantische Drama blieb verwaist: die Höhenkunst ging eigene Wege und wurde alles andere, nur nicht niederländisch. Welchen Zusammenhang haben jene Amsterdamer Renaissancedichter noch mit dem Land, dem Volk?

Eine Klassenkunst, die Kunst einer Parvenügesellschaft hat sie ausgebildet, eine Kunst, an der die Sprache das einzige Niederländische war. Wohl sind sie auf dem Gebiete der äusseren Form, der Sprache grosse Puritaner: die „Twespraack van de Nederduytsche letterkunst" (1584), durch die Amsterdamer Kammer herausgegeben, an der Spieghel mitarbeitete, die Propaganda für reines Niederländisch, die Heinsius entfaltete, die Bestrebungen Vondels und Hoofts — es betraf alles nur eine formelle Frage, in der sie sehr willkürlich schalteten. Besser wären sie in bezug auf die innere Form puritanischer gewesen und hätten die Niederländische Kultur nicht so vorbehaltlos allen französischen Einflüssen preisgegeben, wie das Collegium „Nil volentibus arduum" (1669) es zum System macht, das für das

18. Jahrhundert in den Schriften „Gebruik en Misbruik des Tooneels" und „Horatius Dichtkunst" die Kunstlehre kodifizierte, die eine höhere Kultur schaffen sollten:

> Niet als onze ouders, die zich over Breeroô's trant
> En boertery vry los — ik zwyg — met onverstand
> Verwonderen, als waard in top te zyn verheeven.

Freilich das Lustspiel war noch da. Aber es sank hinab auf eine niedrige Stufe, wo es mit dem Namen „Klucht" das Triviale, die Rohheit, das Gemeine, Schmutzige als Zusammengehöriges Verband. Natürlich gibt es gewisse Ausnahmen, einzelne Stücke, die besser sind (von Langendyk, Asselyn u. a.); aber im grossen ganzen sind sie minderwertiger Qualität und es hat sich keine nationale Bühne daraus entwickelt.

Und noch eins. In der spekulativen Höhenkunst ging allmählich der Zusammenhang von Wort und Weise verloren. Die Renaissance brachte auch die von Jacopo Peri geschaffene „stile rappresentativo" nach Holland, die Monodie mit ihren nur „begleitenden" akkordischen Füllstimmen. Und der Weg zur Verbreitung und Einbürgerung dieser neuen Kunst war das Clavicembalo, der Vorläufer unseres Klaviers. Am Klavier im Salon entwickelte sich jene Liedkunst, die das Sonnenlicht und die frische Luft draussen nicht mehr ertragen konnte, die Abstraktion, die Auflösung der konkreten Formen des Volksmelos.

Eine Sammlung „'t Uitnement Kabinet vol Pavanen, Sarbanden, Couranten, Balletten, Intraden, Airs" u. s. w. (1646), dessen zweites Titelblatt die Benennung „'t Uitnemend Kabinet, Konstelijk gefigureert door de alderkonstighe Musicijns deser Eeuw" führt, illustriert uns diesen Vorgang. [1]) Manche schöne Volksmelodie befindet sich darin, so z. B. die wunderbare Tanzweise „Nobelman" mit ihrem pracht-

1) 't Uitnement Kabinet vol Pavanen, Almanden, Sarbanden, Couranten, Balletten, Intraden, Airs, etc. en de nieuste Voizen. t' Amsterdam, by Paulus Matthysz. 1646. Einige sind herausgegeben worden in der schönen polyphonen vierhändigen Klaviersatz von J. C. M. van Riemsdijk: Oud-Nederlandsche Danswyzen. (Werken Vereenig. voor N. Nederl. Muziekgesch. X).

vollen Bass. Aber diese Tanzweise ist „konstigh gefigureerd van den konstrijken Musicyn J. Schopen, t' Hamburgh".

Zu der „Pavaen de Spanje" macht der „konstighe" J. Schopen neun „Veranderingen" in Triolen und Sechszehntelnoten. Und wie er haben sich andere an die Auflösung jener Tanzweisen heran gemacht. Dagegen zeugen die schlichten Tanzsätze von dem Leidener Kornelis Kist und dem Haarlemer Organisten J. Helmbreeker von grosser Natürlichkeit und Volkstümlichkeit.

Wenn man die Melodien betrachtet, die von „konstighe" Meistern zu den arkadischen Dichtungen der Amsterdamer Patrizierwelt komponiert wurden, so fällt an erster Stelle die unnatürliche Brechung und Auflösung der Form auf, melismatische Verzierungen, figurierte Zwischenpassagen u.s.w., ebenso gekünstelt wie die Welt, für die sie bestimmt waren.

Das Vehikel jener „ars nova" war das Clavicembalo. Hoofts Gattin beherrschte es, Huygens, das musikalische Wunderkind, das so viele Instrumente spielte, deren er eine grosse Anzahl gesammelt hatte, komponierte darauf, und Cats liess sich von einer hübschen Base nach dem Diner ein französisches „Air" daran vorsingen.

Das Klavier hat unsrer natürlichen musikalischen Veranlagung grossen Abbruch getan: es beförderte die Emanzipierung vom Wort, die Brechung der konkreten Liedform, das Untiefwerden des Satzes. Denn es eignet sich nur zur Monodie mit einer Begleitung, die ihren selbstständigen Stimmencharakter vollständig aufgibt und zur akkordischen Füllung wird. Das Klavier verdirbt das absolute musikalische Gehör, die Treffsicherheit, das starke Gedächtnis, das feine rhythmische Gefühl, grade alle die Merkmale der Volkskunst.

Schon in dieser Sammlung tritt die Internationalisierung der holländischen Höhenkunst, über die Tielman Susato sich schon beklagte, auf. In der „Opdraght" an die Amsterdamer Pieters Pers und den Leidener Kornelis Kist, in der natürlich solche Sachen wie Tantalus, Apollo, die neun Musen auf dem Bankett der Götter, Amphion mit seinen Steinen, Orpheus und seine wilden Tiere, Momus, Midas u. s. w. aufgetischt werden, sagt der Amsterdamer Verleger Paulus Matthyszoon zu den erwähnten Herrn: Ihr, „die met zonderlinghe begeerte, alle uyt-

landche [1]) en nieuwe-vindighe zoeckt te bekomen, en op U.Ed. speel-tuygh konstelijck doet hooren."

Der italienisch-französische Einfluss wurde dann auch immer stärker. So enthält der „Amsterdamsche Pegasus" (Amsterdam, 1627) fast nur italienische und französische Melodien zu einer arkadischen, mythologischen Dichtung. „'t Amsteldams Minne-Beeckje" (Amsterdam, 1637/38) enthält gleichfalls französische Weisen und arkadische Lieder. Ebenso „De Nieuwe Haagsche Nachtegaal (Amsterdam, 1659) u. s. w.

Diese Einflüsse, die auch in Deutschland zeitweilig die Oberhand gewannen (Scheins „Venus-Kräntzlein" 1609, Musica boscareccia oder „Waldliederlein" 1621—28), die italienische musikalische Renaissance, die aber bald von der Kraft Joh. Seb. Bachs, in dem eine grosse ländlich-thüringische Musikerfamilie gipfelte, gemeistert werden sollte, wurden in Holland allmächtig. Das um jene Zeit entstandene Wort „musica da camera" bezeichnet den spekulativen Charakter jener Musik: sie wurde innerhalb der Salonwände an das Klavier gekettet, und abstrahierte sich da immer mehr. Aus den Suiten des 16. Jahrhunderts, der Verbindung verschiedener Tanzlieder, wurde das abstrakte Gebäude der Symphonie.

Wir können um diese Zeit beobachten, wie der einzelne Instrumentalsatz sich vom Liede loslöst. Die Tänze des Phalesius und des Tielman Susato geben noch immer einen Textanfang an. Wo er fehlt, kann man annehmen, dass der Sammler-Verleger ihn nicht mehr gewusst hat. In dem Lautenbuch von Thysius [2]) aber fehlt der Text immer mehr: zwar sind noch manche Textangaben da, aber gleich viele Tänze führen nur die Bezeichnung „Gaillarde" oder „Allemande", „Branle" u. s. w. Das Tanzlied ist in dieser Sammlung noch vorherrschend: sie enthält für den Gesang bestimmte Liedweisen. Daneben jedoch treten schon die figurierten, gebrochenen Melodienschemen, „konstigh gefigureert," obgleich noch in der Minderzahl, auf. Das Lautenbuch stammt wahrscheinlich aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts.

1) Die darin vertretenen ausländischen Meister sind die Italiener Tarquinio Merula, Bernardo Barlasca, weiter die Franzosen Foucart, Constantin u. s. w., die Deutschen J. Schopen, Christiaen Hervrich u. s. w.

2) Het Luitboek van Thysius, herausgegeben von J. P. N. Land 1889.

Vergleichen wir hiermit die Tanzsätze der niederländischen Musiker am Hofe Christians II. von Dänemark, so tritt die Abstraktion noch mehr hervor. [1]) Ausdrücklich sagt der Titel von den Tänzen „allen der edlen Music Liebhabern (so den Text nicht brauchen) zu Nutz und Frommen colligirt." Die Komponisten Melchior Borchgreving, Benedictus Grep, Nicolas Gistow haben das „Tanzlied" ganz aufgegeben.

Die Perioden des Cantus (Melodie) sind eine Folge verschiedener Motive, die kanonisch imitierend durch die anderen Stimmen hinspielen. Der Satz ist prachtvoll polyphon, zeigt aber eben mehr technische Gewandtheit, als melodische Erfindungsgabe. Es ist der Barockstil in der Musik: man könnte mit einem Wagnerischen Worte von der „ewigen Melodie" reden. Bezeichnend ist wiederum, dass Wagner seine Kunst mit dem Barockstil identifiziert und von Palestrina gesagt hat, seine Kunst sei die einzige, mit der er sich wesensverwandt fühle. Hier wie dort finden wir die Auflösung der Melodie.

Jene italienische Manieriertheit des Kolorierens und Figurierens offenbart sich sogar ganz drastisch an einer Stelle, wo wir sie nicht gleich erwarten würden, in einem orthodoxen Gesangbuch, den „Stichtelycke Rymen" von D. R. Camphuysen. [2]) In der Vorrede „Aen de Liefhebbers van stichtelyck Rym-Gezangh en Speelkonst" heisst es wie immer:

--„dat geen Christen oyt gelyck mach worden, zoodanige, die in

---

1) Die Tonsätze befinden sich in der von mir auf der Bibliothek der Ritterakademie zu Liegnitz gefundenen Sammlung:

Auszerlesener Paduanen und Galliarden Erster Theil. Darinn 24 liebliche Paduanen und auch so viel Galliarden zu fünff Stimmen auff allerley Instrumenten, und insonderheit auff Fiolen zu gebrauchen, verfasset. Hie bevor nie in Truck auszgegangen, jetzt aber allen der edlen Music Liebhabern (so den Text nicht brauchen) zu Nutz und Frommen colligirt, und mit Verlegung an Tag gegeben; Durch Zachariam Füllsack, und Christian Hildebrand, eines Erbaren Raths der löblichen Statt Hamburg bestellte Instrumentisten. Canto. 16 (Vignet: dänisch-säch. Wappen) 07. Hamburg. bey Philip von Ohr.

Ander Theil Auszerlesener lieblicher Paduanen, und auch so viel Galliarden, mit fünff Stimmen u. s. w..... 1609. Gedruckt zu Hamburg, bey Philippi van Ohr Erben. Werden verkaufft bey Michel Hering, Buchführer daselbst."

Ueber diese Komponisten vgl. Tijdschrift der Vereeniging voor N. Nederl. Muz. gesch. IV, S. 204—218.

2) Stichtelycke Rymen van D. R. Camphuysen, Om te leeren oft' zingen; op veele zyn in plaets van d'oude nieuwe zangen gemaeckt, en alle gecomponeert om te zingen en speelen met twee stemmen door Joseph Butler. Music. tot Amsteldam. Cantus oft Tenor (Vignet) t'Amsterdam. By Paulus Matthysz. A° 1652.

plaets van Gode behagelycke blyschap, verkiezen, dartele, weeldrighe en onbetamelycke vreughde, levende in haer vrolyckheden gelyck toomlooze, by de welcke de Christelycke deftigheydt geen plaets vindt; bedervende (oock door gezangh en gespeel) haer gedachten, de zelve opritzende tot lichtvaerdigheydt, geylheydt, en ongebonden wellustigheden."

Von dem Komponisten Joseph Butler, der „tot het maken en componeren der Musyc bewillight" hatte, heisst es: „Zware Maet-Zangh, Fuygen, en konstige Loopjes in 't gebroken heeft hy voorbygegaen, uyt oorzaeck, dat gemeene Liefhebbers zelden oft nimmer komen tot perfect gebruyck van zoodanige Musyc. Ook heeft hy geschuwd die Konst van Musyc, waerdoor men de kracht van eenige woorden uyt-beeldt, [1]) omdat wanneer zulcks in een vers in acht genomen wierdt in d'ander meerendeels buyten propoost zoude komen; Maer heeft ghelet, zooveel hem doenlyck was, op de maet der Rymen, en getracht d'inhoudt derzelve door leyinge van Toonen uyt te beelden."

Das Geständnis, dass durch die Tonmalerei in einem Verse die anderen in ein ungleiches Verhältnis geraten würden, (buyten propoort zoude komen) ist bezeichnend. Die Vorlagen jener „stichtelycke" Lieder waren Volkslieder gewesen: die strenge Form des Liedes forderte kategorisch eine konkrete Strophenmelodie und gab sich weder zur Figurierung noch zur Durchkomponierung her. [2])

Trotzdem findet sich bei jedem „Cantus oft Tenor" noch ein

1) Jene Theorie der Tonmalerei ist zurückzuführen auf die schriftstellerische Tätigkeit des Haarlemer Priesters (eines Freundes Huygens') Joannes Albertus Ban, Musiktheoretiker und Komponist, Verfasser mehrerer Schriften Musica universa 1636, Zanghbericht, „een Boeck van de zingroerende zanghkunst". Für ihn vgl. W. J. A. Jonckbloet en J. P. N. Land: Correspondance et oeuvres musicales de Constantin Huygens. (Musique et Musiciens au XVIIe siècle) 1882, und Tijdschrift der Ver. v. N. Ned. Muz. gesch. III, S. 204—219.

2) Wichtiger als die Spekulationen Bans ist die Spur jenes grossen Kulturproblemes des Mystizismus in der Musik, das besonders in Böhmen, in der Schule Czernokorskys vertreten, den schädlichen Einfluss der Renaissancekunst zurückdrängte und auch Deutschland in gewisser Hinsicht schützte. Es ist jenes Kulturproblem, dessen Erscheinungen Kepler, Tartini und seine Zahlenmystik, Buxtehudes Klaviersuiten (in denen die Natur und die Eigenschaft der sieben Planeten abgebildet werden) sind und dessen Ausläufer auch in den Niederlanden auftauchen, vgl. z.B. „'t Amsteldams Minne-Beeckje" (Amsterdam 1658. 2er Druck) S. 61: „Vijf Baletten op de Vijf zinnen: 't Gezicht, de Reuk, Smaak, 't Ghevoel, 't Gehoor" von P. Dubbels. Für jenes Kulturproblem vgl. die inhaltsreiche Arbeit von Otto Schmid: Musik und Weltanschauung. Die böhmische Altmeisterschule Czernohorsky's und ihr Einfluss auf den Wiener Classicismus. 1901 (Musikalische Studien, X).

„gebrochener" (gebroken) vor, eine Variation in Sechzehntel- (u. s. w.) Noten.

Es waren die Patrizierkreise, die sich haltlos jeder italienischen Mode auslieferten. Ein Beispiel ist der schon erwähnte Constantyn Huygens: er erzählt von sich selbst, dass er die „Violet," als er 6 Jahr und 5 Monate alt war, innerhalb 6—7 Wochen spielen lernte; als er 7 Jahr und 6 Monate zählte, fing er an Laute zu spielen, „a dix ans j'exellay." Er spielte überhaupt innerhalb 9 Jahren alle Instrumente:

Clavier op yser en op coperdraed, op tin,
Tot pypen uijtgesmeedt, dat wonderlick versin,
Teorbes lang gedarmt, en uijt der Mooren landen,
Guitarre, bastardluijt, vermanden ick met handen,
Die 'k alles machtigh vond, na dat het jong gewricht
Luyt-machtigh was gemaeckt, daer 't allemael voor swicht.

Mit 79 Jahren war seine musikalische Begeisterung noch nicht abgekühlt. Er hatte bis dahin 769 Stücke komponiert, „sur les deux sortes de Luths, le Clavecin, la Viole de Gambe, et s'il plaist à Dieu sur la Guitarre" (Lettre LXXIX). Im ganzen beläuft sich die Zahl seiner Kompositionen auf 800. [1])

Sind wir aber so unbescheiden, einen Blick in das Inventarverzeichnis seiner nachgelassenen Musikaliensammlung zu werfen, so sehen wir, dass diese grosse Sammlung bis auf einzelne Nummern nur italienische Musik enthält. [2]) Nur vereinzelte Spuren weisen darauf hin, dass der Sammler ein Niederländer war, und es zu seiner Zeit noch niederländische Musik gab. Aber schon hatte der Calvinismus seine Schuldigkeit getan: von dem so stolzen Bau niederländischer Tonkunst stand nur noch die Ruine. Und auch sie sollte bald vor dem alles zerstörenden Einfluss des Internationalismus dahinschwinden.

Jenes Inventarverzeichnis zeigt uns aber ein zweites Kulturproblem: das Zurücktreten der jahrhundertelangen englischen Beeinflussung. Wir stossen hier noch einmal auf eine der letzten Publikationen englischer Tonkunst in den Niederlanden und zwar

1) Vgl. Jonckbloet en Land: Correspondance etc. 3. XII ff.
2) Abgedruckt im Tijdschrift der Vereenig. v. N. Nederl. Muz.-gesch. S. 257—259.

auf die von Paulus Matthyss im Jahre 1648 veröffentlichten „XX Koninckłyke Fantasien" [1]) für Viola da Gamba, zu deren Komponisten unter anderen Orlando Gibbons gehört. Genau denselben Vorgang kann man z. B. an der Hand des Inventarverzeichnisses der Musikalien beobachten, welche sich im 17. Jahrhundert im Besitz des Collegium Musicum Ultrajectinum befanden. [2]) Auch da finden wir, inmitten italienischer Komponisten wie verirrt, die Namen und Werke von vier niederländischen Tonkünstlern, es sind: Nicolaus a Kempis mit „6 Volum. a 1, 2, 3, 4, 5, 6 instrumenten -- Antw. 1641 en 1649"; „6 Volum. geschreven Musyck a 8 instrumenten nevens den basso continuo gemaect door Mr. Andries 3) Organist binnen Utrecht"; Henricus Liebert 4) „met 6 en 8 stemmen tot Antwerpen, Anno 1632." Joh. Baptist Verriet „Pavanen met 5 instrumenten gedruct tot Antwerpen 1638". 5)

Einen einzigen englischen Komponisten nur finden wir da aufgezählt, als Vertreter jener Glanzzeit englischer Instrumentalkunst, welche am Anfange des 17. Jahrhunderts noch einmal hoch aufleuchtete, um dann in eine leere Finsternis zugleich mit den Schauspieltruppen und Singspielen unterzutauchen. Es ist Thomas Simpson 6) („met 5 instrumenten ende een Basso continuo"), dessen schöne volkstümliche Weisen jetzt noch ihre Wirkung nicht eingebüsst haben. Jenes „'t Engelsche speelthresoor a 3

1) XX Koninckłyke Fantasien, om op 3 Fioolen de Gamba en ander Speel-tuigh te gebruycken. Gestelt door de Konstige Engelse meesters T. Lupo, J. Coprario, W. Daman. En noch IX Fantasien om met 3 Fioolen de Gamba — door Orlando Gibbons, Organist en Zang-meester van de Koninck van Engeland. Eerste Deel. t'Amsterdam by Paulus Matthysz. 1648 (Exemplar auf der Herzogl. Bibliothek zu Wolfenbüttel N°. 977).

2) Abgedruckt bei J. C. M. van Riemsdijk: Het Stads-Muziekcollege te Utrecht. Collegium Musicum Ultrajectinum 1631—1881. (1881) S. 81—84.

3) Vgl. v. Riemsdijk: Het Stads-Muziekcollege, S. 39.

4) Libert, Organist der Kathedrale zu Antwerpen, ist wschl. in Groningen geboren vgl. Edmond van den Straeten: La Musique des Pays-Bas avant le XIXième Siècle Bd. IV. S. 277 ff.

Es ist wohl bezeichnend für das Verhältnis des Calvinismus zur Kirchenmusik, dass nordniederländische Musiker nach Südniederland oder ins Ausland gingen: z. B. der Amsterdamer Willem de Fesch war gleichfalls Organist in Antwerpen und ging dann nach London. Er ist wohl einer der bedeutendsten niederländischen Komponisten um die Wende des 17. Jahrhunderts.

5) Verriet war Organist in Den Bosch, später in Rotterdam.

6) Riemann hat einige seiner Tanzsätze veröffentlicht in seinen „Reigen und Tänze aus Kaiser Matthias' Zeit". (bei Fr. Kistner, Leipzig. erschienen).

stemmen gedruct tot Amstelredam 1657" [1]) gehört schon einer Zeit an, wo England alle Originalität und Selbständigkeit auf musikalischem Gebiet bereits verloren hatte. Dies sind die zwei einzigen englischen Werke. Der Rest ist italienisch, einige deutsche Komponisten ausgenommen, nämlich Heinrich von Utrecht, Johann Vierdanck, Andreas Hammerschmied.

Unter den italienischen Tonsetzern finden wir neben Dario Castello und Marco Uccelini auch Tarquinio Merula, der gleichfalls im „Uitnemend Kabinet" (1647) vertreten ist.

Noch stärker tritt der italienische Einfluss hervor in dem Katalog der „Libri musici" der Utrechter Stadtbibliothek vom Jahre 1608 (Riemsdijk, S. 103—105). Mehr als dreiviertel der angeführten Komponisten oder Kompositionen, deren Zahl eine stattliche ist, sind italienischer Herkunft. Der Rest ist aus Franzosen, Deutschen und — Niederländern zusammengesetzt. Von den Italienern sind am bekanntesten: Giacomo Gastoldi, Adriano Banchieri, Gasparo Torelli, Giovan Maria Nanino, Horatio Vecchi u. s. w. Wie alle anderen „gebildeten" Künstler, so zogen auch die „gebildeteren" Musiker nach Italien, um dort ihre weitere Ausbildung zu erhalten. So z. B. Joh. Tollius und der von Gabrieli hoch gepriesene Melchior Borchgrevinck.

Von den niederländischen Musikern, die in dem Katalog angeführt werden, sind Willaert, J. P. Swevelingh (Sweelinck), Cornille Verdonq (Cornelis Verdonk), Cornelis Schuyt zu nennen. Der Hauptzug der Büchersammlung ist aber jene internationale Renaissancekunst, wie sie sich aus Italien verbreitete.

Das Zeitalter Shakespeares sank ins Grab! Der Calvinismus machte die einzige Quelle versiegen, welche der arg bedrängten nordniederländischen Volkskunst neues Leben hätte zuführen können. Es ist nicht zufällig, dass bei jenen englischen Schauspieltruppen die (Instrumental-)Musik eine solch grosse Rolle

1) Den vollständigen Titel führt Alph. Goovaerts: Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas. 1880 (N°. 812), an:

J. Jenkins: Engels Speel-thresoor van C. C., de nieuwste Allemanden, Couranten, Sarabanden, Ayres etc. gesteld door elf der konstighste Violisten deser tijdt in Engeland voor Bass en Viool en ander speelgereetschap, mede LXVII spelstucken als Allemanden, Couranten etc. voor twee Violes en Bass, als mede een Bassus continuus ad placidum. Amsterdam 1664.

einnimmt. War doch derjenige, in dem die national-dramatische Hochblüte Englands gipfelte Shakespeare, ein begeisterter Musikliebhaber und Verehrer der zu seiner Zeit noch lebendigen wälischen Volkskunst (vgl. Lederer: Shakespeare als Leitstern der musikhistorischen Forschung. Über Heimat und Ursprung der mehrst. Tonkunst, Kapit. 1). Shakespeare ist der Inbegriff einer absoluten nationalen Kultur. Unter seinem Einflusse, unter dem Einflusse jener englischen Volkskunst hätten die vielverheissenden Ansätze unsrer romantischen Volksbühne eine ganz andere Entwicklung nehmen können, anstatt — wie es geschah — elend in der „Klucht", der Posse, unterzugehen. Und der „erbauende" (stichtelijke) Ton, verkörpert in dem „Dramatiker" Vondel, hätte unsrer nationalen Bühne nicht den Garaus gemacht. Denn grade die englischen Schauspielertruppen hatten in ihren Singspielen die volkstümliche Instrumentalkunst mächtig gefördert. Sie führten ein eigenes Orchester mit sich: so z. B. die Truppe Browns, welche mit einem Empfehlungschreiben des Grafen Howard an die Generalstaaten die Niederlande besuchte; desgleichen jene Truppe vom Jahre 1599. Spencers Truppe (1612) bestand aus 19 Darstellern und 16 Musikern.[1]

Es ist das musikalische Moment, das die verschiedenartige Entwicklung der englischen und niederländischen Bühne bedingt. Während in England, wie wir gesehen, die Rezeption der Volkskunst durch die Höhenkunst schon frühzeitig erfolgt, und ihr in dem Bühnenspiel eine grosse Rolle eingeräumt wurde, blieb hier die Musik, die vokale und zugleich instrumentale Volkskunst, von der didaktisch-moralischen Rederijkerbühne ausgeschlossen. Durch jene instrumentale Musik und ihre Vertreter, die fahrenden Spielleute, war der Kontakt mit der Volkskunst hergestellt. So erklärt sich der herrliche Aufschwung

1) Über die englischen Schauspieltruppen und den Einfluss den englischen Bühne vgl. Mr. L. Ph. C. Van den Bergh: Gravenhaagsche Bijzonderheden. I. 1857. S. 20 ff.; C. N. Wybrands: Het Amsterdamsche Tooneel in 1617—1777. Utrecht 1873. S. 25; H. E. Moltzer: Shakspere's invloed op het Nederlandsch tooneel der 17de eeuw. 1874. S. 33; J. A. Worp: De invloed der Engelsche letterkunde op ons tooneel in de 17de eeuw. (Tijdspiegel 1887, III); Johannes Bolte: Die Singspiele der englischen Komödianten und ihrer Nachfolger in Deutschland, Holland und Skandinavien (Theatergeschichtliche Forschungen, VII) 1893; Albert Cohn: Shakspeare in Germany in the sixteenth and seventeenth centuries. An account of English autors in Germany and the Netherlands, and the plays performed by them during the same period. 1865. S. XXII.

der nationalen englischen Bühne, jene goldene Zeit eines Marlowes, Websters, Ben Jonsons, Massingers u.s.w., die von dem unsterblichen nationalen Genius Shakespeares gekrönt wurde. Beherrschte doch die englische Instrumentalkunst, das englische instrumentale und vokale Tanzlied ganz Nordeuropa, die Niederlande, Deutschland und Dänemark. Wenn wir die niederländischen Lautenbücher jener Zeit (z. B. des Thysius) durchblättern, so häufen sich die darin vertretenen englischen Weisen. Nimmt man z. B. die Sammlung der „Valerius"-Lieder von Loman und van Riemsdijk vor, so ergibt sich, dass von den 28 angeführten Liedern 7 schon ohne weiteres englischer Herkunft sind: das schöne „Geluckig is het land" führt als „Stem": „Op de Engelsche Min" (No. 9); das berühmte „Berg-op-Zoom"-lied „Merck, toch hoe sterck" hat als „Stimme" das bezeichnende „Comedianten Dans" (No. 15); „Wie dat sich selfs verheft" (No. 17) hat die „Stem": „Op 't Engels Lapperken"; das schöne „Men brand, men blaeckt" (No. 21) die „Stem: Engelsche Daphne; „Laet sang en spel" (No. 22) wieder „Stem": „Op de Engelsche Foulle"; „Heere, keere van ons af" (No. 25) die „Stem": „Engels nou, nou"; „Batavia, ghij sijt de Bruijd" (No. 27) die „Stem": „Engels Woddecot." Im „Uitnement Kabinet" sind die englischen Weisen noch stark vertreten. Und grade das instrumentale englische Tanzlied wurde von nationalen Komponisten, wie Richard Machin, Thomas Simpson [1]), William Brade, Valentin Flood, John Stanley, John Price über den Kontinent verbreitet. Dem von Shakespeare gefeierten John Dowland begegnen wir wiederholt in dem Lautenbuch des Thysius (alias Smoutius). So befindet sich in dem „Frieschen Lusthof" des Starter (1621), der selbst ein Engländer war, aus London gebürtig, jene auch in Shakespeares „As you like it" verwendete wunderschöne niederdeutsche Weise „O mijn Engeleyn, o mijn Teubeleyn."

Es war hauptsächlich Zwischenaktmusik, die von den Instrumentisten der englischen Schauspielertruppen zum besten gegeben wurde: Tanzsätze u. s. w. Brederos Angriffe auf diese unerwünschten Konkurrenten der „Oude Kamer", deren Mitglied er war, beweisen eben die weit grössere Beliebtheit jener englischen

1) Vgl. z. B. die schöne Allemande von Thomas Simpson in Hugo Riemanns „15 Reigen und Tänze aus Kaiser Matthias' Zeit". (Leipzig. Fr. Kistner) No. 4.

Gäste: so rügt er z.B. in einer Ansprache an das Publikum der „Oude Kamer", „Geeft Lust" genannt, die „Deycht-rijcke Jofferjes", weil „eenighe Dochtertjes ons Spel niet en hebben komen besichtigen; maer hebbent gheschuwt als of 't een oneerlijck dinghen ware, daer sij nochtans wel sonder schaemte daghelijcx met een nechtige ernst naloopen de licht-voetighe Vreemdelingen." [1])

Bei den Engländern fand das Volk die Wirklichkeit, bei den Rhetorikern die unnatürliche Situation. Dementsprechend erzählt Reynier, ein flotter Amsterdamer Patrizierssohn, in Brederos „Moortje," wie seine Freunde überlegt hätten, wie man wohl am besten den Abend zubringen könnte, und einer gesagt habe:

„Kom gaen wy op de Hal en sien de gheesten [2]) spelen!"
Maer Packe-bier [3]) die sey: „ick mach gheen schempen veelen,
'k Ben liever inde kroech by een exellente Trijn!
Ick mach so langh oock by gheen Redenrijckers zijn; —
Sy segghen op haar les, so stemmich en so stijf,
Al waart gevoert, gevult, met klaphout al haar lijf!
Warent de Enghelsche, of andere uytlandtsche,
Die men hoort singhen, en so lustich sien dantse,
Dat sy suysebollen, en draeyen als een tol:
Sy spreeckent uyt haar geest, dees leerent uyt een rol!" [4])

Es ist leicht verständlich, dass das Volk mehr Gefallen an der nationalen Kunst der Engländer fand, an ihren volkstümlichen Weisen, als an den „stichtelijken" oder mythologisierenden Bühnenprodukten der Rhetorikkammern.

Es ist aber wieder bezeichnend, dass die Beeinflussung durch die englische Bühne in Holland keine Belebung des nationalen Bühnenspieles hervorrief: nur wieder eine äusserliche Nachfolge, wie z. B. das „Schauerdrama". Die besseren Werke des Shakespearischen Zeitalters, welche die englischen Truppen neben ihren oft sehr trivialen Singpossen mehr oder weniger gut aufführten,

1) De werken van G. H. Bredero, uitgeg. door Ten Brink, Moltzer, Kalff u. s. w. Bd. III, S. 153.
2) d. h. Rhetoriker.
3) d. h. „Biergreifer".
4) De Werken van G. A. Bredero u. s. w. Bd. II, S. 65, 66.

blieben ohne innere Einwirkung auf die niederländischen Renaissancedichter und ihre Bühne.

Und nun versiegte der Brunnen, aus dem jener Strom geflossen. Das war die kulturelle Errungenschaft des Calvinismus. Denn was jene Länder, England und Niederland, durch die calvinistische Erwerbsethik auch an Reichtum und Besitz gewannen, das verloren sie doppelt und dreifach auf dem Gebiete des inneren Lebens, auf dem Gebiete der nationalen Kultur.

Es kann diese Tatsache nicht genug betont werden in bezug auf die gefälschte historische Tradition, mit der jene kulturfeindliche Partei, die politische Formation des Neo-Calvinismus, heutzutage arbeitet. Nur die absolute Unkenntnis der Rolle, welche der Calvinismus in der Geschichte unsres Vaterlandes gespielt hat[1]), kann eine derartige unverdiente Einschätzung und Würdigung hervorrufen.

Der nationale englische Einfluss schwand. An seiner Stelle bemächtigte sich der Internationalismus des ganzen Feldes. Dieser Prozess der Internationalisierung, durch die Patrizierkreise so stark gefördert, hat bei ihrer unbedingten Devotion für italienische und französische Modekunst der niederländischen Musik mit ein frühes Ende bereitet.

Das schnelle Herabsinken des musikalischen Reichtums in Nordniederland ist gradezu auffallend. In Jan Pietersz. Sweelincks Orgeltabulaturen fanden wir noch Tanzsätze und Volksliederbearbeitungen. Er war das Bindeglied jener katholisch-heidnischen Periode des 16. Jahrhunderts und der deutschen Kunst des Buxtehude und Joh. Seb. Bachs, die in dem lutherischen Lande, wo das geistliche Lied Paul Gerhardts, dem Volksliede entsprossen, noch seine schönen Blüten trieb, entstehen sollte. Aber schon bei Sweelinck, dessen Wesen doch dem Calvinismus ganz fernstand, wird sein erstarrender Einfluss fühlbar. In seinen Psalmen und französischen Chansons ist nicht mehr der warme Volksliedton des 16. Jahrhunderts zu finden, sondern die internationale Madrigalkonvention. Seine Orgelwerke (wie die des Adam Reinken) sind die Vorläufer jener norddeutschen Organistenschule, die eine virtuosenhafte Richtung in der Orgelkunst pflegte.

1) Wie z. B. in die Schrift ihres Führers A. Kuyper: „Het Calvinisme".

Als Sweelinck im Jahre 1621 die Augen schloss, ging mit ihm der letzte Vertreter der altniederländischen Kirchenmusik zu Grabe. [1]) Wozu brauchte der Calvinismus noch eine Kirchenmusik? Die wäre doch nur eine eitle Weltlichkeit gewesen, wie der Farbenschmuck der Kirchenwände, gegen den die Rotterdamer Synode des Jahres 1581 ein Verbot ergehen liess. [2])

Dieselbe Agitation, welche der Calvinismus gegen die Glockenspielwerke auf den Kirchtürmen, die luftigen Schlupfwinkel der Volksweisen, entfaltete, wurde noch in erhöhtem Masse wider die Kirchenmusik, speziell wider die Orgel, gerichtet. Der Chorgesang war zugleich mit dem katholischen Ritual aus den Kirchen verschwunden: nur die Orgel, jene verdächtige Trägerin papistischer, fleischlicher und sinnlicher Gelüste, war geblieben. Sie war den Prädikanten ein Dorn im Auge: sie mit ihrem Sang und Klang auszurotten bildete das Ziel der synodalen und kirchenrätlichen Bestrebungen während eines ganzen Jahrhunderts.

So fasst die Provinciale Synode von Dordrecht 1574 den Beschluss, dass „het spelen der orgelen . . . gansch behoort afgheset te wesen".

Die Synode von Edam (1574) richtet eine Petition an den Magistrat, das Orgelspiel abzuschaffen, damit der Gottesdienst einen tieferen Eindruck in den Herzen der Leute hervorrufen könnte, so der Artikel: „Aengaende het orgelspelen in de kerken af te stellen is besloten de overheid te verzoeken het orgelspel af te stellen, opdat „die dienst des woorts Goods beter zyn effect in die herte der menschen vercryge ende bewaert worde."

Ebenso fordert die Nationale Synode (1578), dass die „orghelen . . . moesten weggenomen worden."

Es wäre dem Orgelspiel genau so wie dem Volkslied ergangen, wenn nicht die mehr „libertinische" Obrigkeit den sich ereifernden calvinistischen Hitzköpfen ihr Veto in den Weg gelegt hätte.

---

1) Sweelinck einen calvinistischen Tondichter zu nennen, wie es in Niederland jetzt öfter geschieht, ist eine Unrichtigkeit, die nur bei vollständigem Mangel musikgeschichtlicher wie kulturhistorischer Kenntnisse möglich ist. Der Komponist der „Regina Coeli", der Weihnachtsmotette „Hodie Christus natus est", des Kanons „Sine Bacho friget Venus" ist ebensowenig Calvinist wie Rembrand.

2) Reitsma en van Veen: Acta der Prov. en Part. Synoden. I, S. 210.

So wurde eine auf die Abstellung des Orgelspieles hinzielende Eingabe von dem Magistrat Arnhems abgewiesen (1589) und der Prädikant, der von der Kanzel herunter seinen heiligen Zorn zu stark geäussert hatte, deswegen sehr ernsthaft gerügt und ihm „geordonneerd", nach der Predigt vor- und nachmittags die Orgel spielen zu lassen. [1])

Aber doch erreichte der Calvinismus vorläufig soviel, dass während des Gottesdienstes die Orgel verstummte. Beim Abendmahl blieben die bemalten Orgeltüren sogar geschlossen.

Der rechtgläubige Professor Voetius konnte also im Jahre 1643 behaupten, niemals von einem Kirchengesang mit Orgelbegleitung gehört zu haben.

Aber in dem zweiten Viertel des 17. Jahrhunderts bereitete sich ein Umschwung vor. Im Jahre 1636 ersuchen „de heeren van Gerechte en de Kerckmeesters" zu Leiden, während des Gesanges die Orgel spielen zu lassen.

Dasselbe geschah in Dordrecht (1638).

Wie jener „gereinigte" calvinistische Gemeindegesang geklungen haben mag, davon zeugen noch unsere jetzigen Dorfkirchen. Es ist leicht begreiflich, dass die Herren vom Magistrat, deren weltlichere Ohren etwas empfindlicher waren, sich wieder nach der Beihilfe der Orgel sehnten.

So sehen wir, wie der Magistrat überall die Orgel wieder in den Gottesdienst einführt, obgleich der Kirchenrat sich aufs äusserste dagegen sträubte.

Die Zuidhollandsche Synode von Delft (1638) äussert sich über diese heikle Frage schon etwas gemässigter als ihre Schwester im 16. Jahrhundert. Sie erklärt das Orgelspiel für eine „middelmatige (gleichgiltige) zaak."

Wohl versuchen die Prädikanten Middelburgs im Jahre 1640, das Orgelspiel wieder abzuschaffen. Aber der Magistrat weigert sich aufs entschiedenste, ihnen den Willen zu tun und behauptet, das Orgelspiel sei „gene ontstichtinge voor de Gemeente", besonders da es „oock het in ordentelijck singen voorcompt." (!)

Sogar der musikbeflissene Const. Huygens mischte sich in den Kampf der Geister. In seinem „Gebruyck of Ongebruyck van

1) Vgl. die Ausführungen D. F. Scheurleers in seiner Studie „Het muziekleven" in „Amsterdam in de zeventiende Eeuw."

Orgel in de Kercken" [1]) nimmt er zwar Stellung gegen das andachtraubende Orgelspiel, wie es öfter vor und nach der Predigt gepflegt wurde, erklärt aber doch ein bescheidenes Vor- und Zwischenspiel sowie eine zurückhaltende Begleitung nicht nur für zulässig, sondern sogar für erwünscht.

Diese freisinnige Schrift des sonst so rechtgläubigen Huygens erregte den Zorn des Calvinisten Calckmann, der ein „Antidotum oder Gegengift" [2]) gegen Huygens' Buch in die Welt schickte.

Er ist derselbe, der sich im Jahre 1641 noch über jene „Paepschheydt" ärgert, welche sich vermessen hatte, ein katholisches Weihnachtslied in ein Kirchengesangbuch einzuschmuggeln (1615), eine Sache, die damals schon grosse Aufregung verursachte. In seiner Schrift aber nennt er das Orgelspiel „een leuchenachtich, ja een bedriegelyck geluyt door den Duyvel ghedreven" und spricht von der „afgodische — — paepsche Orgel".

Trotzdem wurde die Wiedereinführung des Orgelspieles weiter fortgesetzt: im Jahre 1662 z. B. in Nymegen, erst 1680 in Amsterdam.

Der Magistrat betrachtete die Kirche, welche städtisches Eigentum war, als öffentliche Vergnügungsanstalt. Sie ordonnierten, die (städtischen) Organisten (die oft zugleich „beyermeester" oder „klokkenist" waren) sollten abends in der Kirche zur Ergötzung des drinnen und draussen herumspazierenden Publikums die Orgel spielen.

Van Riemsdijk hat in seiner Studie über das „Collegium Musicum" in Utrecht ein derartiges Beispiel gegeben in der Person des blinden Organisten, Flötisten und „Klokkenisten" Jonkheer Jacob van Eyck, dem Herausgeber von „der Fluyten Lusthof." [1]) Er hat das Glockenspiel des Domes zusammengestellt und

1) Const. Huygens: Gebruyck of Ongebruyck van 't Orgel in de Kercken der Vereenigde Nederlanden. Leyden. 1641.

2) J. J. Calckmann. Antidotum. Tegengift van 't gebruyck of ongebruyck vant Orgel in de Kercken der Vereenigde Nederlanden. 's Gravenhage 1641.

3) Der Titel des ersten Teiles lautet, nach dem Exemplar in der Amsterdamer Universitätsbibl., „Der Fluyten Lusthof, vol Psalmen, Paduanen, Allemanden, Couranten, Balletten, Airs, konstigh en lieflyc gefigureert met veel veranderingen. Door den Ed. Jr. Jacob van Eyck, Musicijn en Directeur van de klokwercken tot Uitrecht, etc. Den 2den druk op nieuws overhoort, verbetert en vermeerdert,

war als „Domklokkenist" zu gleicher Zeit auch vom Kapitel der St. Janskirche angenommen worden, „om te speelen op des capittels clocken, alle Sondaghen en Vrydaghen een ure voor den middach en alle Sondach na den middach een uur. Item, van Mey aen tot Doms Kermis inclusive een uur alle daghen, s'avonts nae den eten, ende dat voor een tractement van 80 gld. jaarlicx."

Im Jahre „1649 May 17" wurde „Jo. van Eyck gecontinueert, syn tractement, van 80 gl. tot 100 gl. geaugmenteert, mits dat hy de wandelende luyden op 't Kerkhof somwylen s'avonts met het geluyt van zijn fluitgen vermake." [1])

Dass der Magistrat an einen veredelnden Einfluss der Musik auf die Masse glaubte, geht aus der Anweisung hervor, welche der Leidener Organist Cornelis Schuyt in seiner Instruktion erhielt: es wurde ihm vorgeschriebenen, öffentliche Orgelkonzerte zu veranstalten, um das Volk „meer uyt herbergen en de tavenen te houden."

Vondel erwähnt im Tone wehmütigen Andenkens „Dirk Swelings (der Sohn des Jan Pietersz.) verquikkende avontklanken" und die „gepropte bankken" in seinen Konzerten.

Jene Orgelkonzerte bildeten den unausgesetzten Angriffspunkt der Kirchenräte. So rief im Jahre 1653 Dirk Sweelincks Vorhaben, auf der Orgel der „Oude Kerk" — „het kindeken te wiegen", das heisst alte Weihnachtslieder, „leisen", zu spielen,

---

door den Autheur, met Psalmen, Paduanen, Allemanden, en de nieuste voyzen en verscheyden stucken, om met 2 Boven zangen te gebruycken. Dienstigh voor alle Konstlievers tot de Fluit, Blaes en allerley speeltuigh. Eerste deel. t'Amsterdam, bij Paulus Matthijsz. in de Stoof-Steegh, in t'Muzyk-boek, gedrukt 1649.

Von dem 2. Bde. sind zwei Exemplare in der A'damer Universitätsbibl. vorhanden, eine vom Jahre 1646 und eine vom Jahre 1654. Der Titel des 2. Teiles lautet:

Der Fluyten Lusthof, Beplant met Psalmen, Pavanen, Almanden, Couranten, Balletten, Arien, etc. en de nieuste voizen, konstigh en liefelijk gefigureert, met veel veranderingen. Door den Ed. Jr. Jacob van Eyck, Musicijn en Directeur van de klokwercken tot Uitrecht etc. Dienstigh voor alle Konst-lievers tot de Fluit, Blaes- en allerley Speeltuigh. Tweede deel t'Amsterdam, bij Paulus Matthijsz, in de Stoofsteegh in 't Musycboek, gedrukt 1654.

Beide Teile sind C. Huygens gewidmet. Van Eyck gehörte auch zu den Gästen Hoofts auf dem Muyder Schloss. Von seinen hierin vertretenen Originalkompositionen ist die „Bataille" cdur (I. fol. 50 und 51, bei Riemsdijk abgedruckt S. 78 und 79) wegen ihrer motivischen Verwertung des „Wilhelmus" und des Soldatenliedes „ick wou wel dat den krijg anginck" und der Fanfarenthemen beachtenswert.

1) Bei Riemsdijk: Het Stads-Muziekcollege S. 36, 37, nach den „Documenta Ecclesiam S. Joannis Traj. spectantia" von Dodt van Flensburg herausgegeben im „Archief voor Kerkelijke en Wereldsche Geschiedenissen". III, S. 170.

(so wie sein Vater auch die Volkslieder verwertet hatte), zu welcher Veranstaltung er viele „Papisten" eingeladen hatte, dieselbe heilige Erregung hervor, in die Calckmann im Jahre 1641 noch geriet wegen eines katholischen Weinachtsliedes, das in das reformierte Kirchenbuch (1615) aufgenommen worden war. [1])

Im Jahre 1656 beschwert sich der Kirchenrat Amsterdams beim Magistrat wegen „ergerlyck singen en spelen op het orgel." Nach den Kirchenratsakten verteidigte sich der zur Verantwortung vorgeladene Organist „stoutelyck niet anders als ordinaris gespeeld te hebben." Der Magistrat schob die Sache von sich, sie der polizeilichen Zuständigkeit überweisend. Und so verlief sie im Sande. In ähnlichem Sinne äussert sich Huygens über die Orgelkonzerte [2]): man höre „tegens eenen Psalm thien Madrigalen", und: wat daer wijders omgaet, tusschen jonger bloed, onder de gunst van donckere hoecken ende een gestadigh geluyd, is naer te dencken."

Dank der „libertinischen" Magistrate blieb die Orgel und das Orgelspiel erhalten. Aber die Kirchenmusik verschwand.

Ein Vergleich zwischen Deutschland und Niederland um die Wende des 17. Jahrhunderts zeigt die Unfruchtbarkeit des Calvinismus. Während im Luthertum die Kirchenmusik (vokale und instrumentale) sich immer mächtiger entwickelte und in Joh. Seb. Bach ihren höchsten Glanz erreichte, breitete sich über die vereinigte Republik dunkle Nacht aus.

Mit Sweelinck verschwand die niederländische Kirchenmusik. Seine Kunst wurde von seinen Schülern nach gastlicheren Gegenden, nach dem lutherischen Norddeutschland verpflanzt.

Seitdem blieb Nordniederland verödet.

Von Sweelincks Sohn Dirk, dem Amsterdamer Organisten, der häufig bei Hooft auf dem Muiderschloss Gast war und dort das Clavicembalo spielte, hört man als Komponist fast garnichts mehr.

Nirgendwo zeigt sich die Abhängigkeit jener geistlichen Musik von der weltlichen besser als in England und Niederland, wo nach dem calvinistischen Kreuzzug gegen die Volkskunst die kirchliche

---

1) Vgl. Scheurleers „Het Muziekleven" in „Amsterdam in de zeventiende eeuw."
2) Gebruyck of ongebruyk van't orgel u.s.w. S. 34.

Kunst gleichfalls verschwand. Und in welchen erbärmlichen Zustand der calvinistische Gemeindegesang geriet, davon wird noch in dem Abschnitt über das 19. Jahrhundert die Rede sein.

Auffallend gering wird die Produktion der niederländischen Musiker, sowohl der national-volkstümlichen als auch der Nachfolger der französisch-italienischen Komponisten. Schon im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts ist das fremdländische Musikerelement in Nordniederland überwiegend. Von den niederländischen Komponisten ist Dirk Scholl (geb. 1641) unzweifelhaft der bedeutendste. [1]) Der Delfter Organist war aber gleichzeitig ein entschiedener Gegner des immer mächtiger werdenden Einflusses der italienischen „musica da camera". Quirinus van Blankenburg erzählt in seinen „Elementa Musica" (1739) [2]), wie Scholl sich leidenschaftlich aufgeregt habe über die Einführung von auf cis und dis gestimmten Glocken in der niedere Oktave, welche Einführung er (der junge van Blankenburg) damals beim Magistrat durchzusetzen gewusst hatte. Dirk Scholl verurteilte diese Neuerung als eine grosse Torheit und schrieb eine Flugschrift gegen van Blankenburg „On-noodsakelykheid van Cis en Dis in de bassen der klokken". An der Opposition gegen van Blankenburg beteiligten sich sogar der berühmte Glockengiesser Pierre Hemony, sowie Salomon Verbeek und Michiel Servaes Nuyts, „klokkenisten" von Delft und Amsterdam. [3])

Derselbe Scholl nahm damals in einem vollen Konzertsaal, wo das erste, neu erschienene Werk von Corelli gespielt wurde, das Stimmbuch und sagte: „Wenn ich wüsste, dass dies das einzige Exemplar wäre, ich würde es sofort ins Feuer werfen." „So ändern sich die Zeiten", sagt van Blankenburg. [4])

1) Enschedé hat von ihm die „Rouw- en liefde-tranen uitgestort over den dood van Maria Stuart" (1695) veröffentlicht, ein sehr schöner, schlichter, vierstimmiger Satz. Vgl. J. W. Enschedé: Dertig jaren Muziek in Holland. 1670—1700. (1904). Beilage N° VII.

2) Elementa Musica of Nieuw licht tot het welverstaan van de musiec en de bas-continuo etc.... door Quirinus van Blankenburg in 's Gravenhage, by Laurens Berkoske. 1739. 2 Bde.

3) Über den Goudaschen Glockenkampf vgl. Enschedé. S. 28 ff.

4) Scholl hatte seine Schrift mit einem Spottvers abgeschlossen. In bezug darauf sagt v. Blankenburg (Vorrede § 23): „Voorwaar een deftig Poeët, maar nog grooter Organist: want het heugt my dat, toen 't eerste werk van Correlli uitkwam, hy op een vol concert het boek nam, zeggende, dat ik wist, dat dit het eenigste exemplaar was, ik lei 't zo aanstonds op 't vuur. 't Was in die tijd, dat al de clavicimbelen nog een kort clavier hadden; daar men nu integendeel moeite zoude hebben om er een te vinden, wyl zy nu alle worden lang gemaakt. Zo veranderen de tyden."

Einerseits gewann die italienisch-französische Oper, anderseits die italienische Kammermusik die Führung. England ist vollständig von der Bildfläche verschwunden, und Deutschland tritt erst im Anfang des 18. Jahrhunderts wieder auf. Im 18. Jahrhundert ist es die italienische Oper, welche die Führung übernimmt, während neben der italienischen Kammermusik die deutschen Symphoniker einen vorwiegenden Einfluss ausüben. Der deutsche Einfluss greift gegen das Ende des Jahrhunderts sogar auf die Oper über: Mozart erwarb sich durch die deutschen und niederländischen Aufführungen seiner Opern in Amsterdam eine solche Popularität, wie sie die französische und italienische Oper nie besessen haben. [1])

Wie stark der Einfluss der italienischen Kunst in der letzten Hälfte des 17. Jahrhunderts wurde, geht hervor aus einem Bericht des van Blankenburg, der uns einiges von der Kunstbegeisterung der niederländischen gebildeten Kreise mitteilt: „Hier op moet ik hier gedenken, dat myn Vader hebbende door liefhebbers, die in Italien hadden gereist, verstaan, dat de musiec aldaar tot een veel hooger trap van volmaaktheid was geklommen, door kooplieden al de beste en nieuwste werken te Venetiën heeft doen opkoopen en met hare koopmanschappen doen herwaarts overvoeren. Deze waren d'eenigste die hem konden vermaken. En, wanneer ik daar na in myn jeugd zou musiec leeren, zo mogt ik anders geen boeken als deze gebruiken; waar mede dan myn gedachten wierden opgevolt: 't welk van dien uitslag was, dat ik geen andre lomperyen mogt hooren." [2])

Was die italienische Musik um die Wende des 17. Jahrhunderts bedeutete, ist nicht zu vergleichen mit der niedrigen Stufe, auf die sie ein Jahrhundert später herabgesunken ist. Es waren gewaltige Klassiker, die trotz ihrer Abstraktion eine strenge Form handhabten und Werke von solcher Hoheit und Erhabenheit geschaffen haben, dass ihre Namen ewig bleiben werden, wenn sie auch zeitweilig

1) Die „Zauberflöte" wirkte in Nord-Niederland wie eine Offenbarung. In jeder Gassenhauersammlung kann man um diese Zeit „Aria's uit de Toverfluit" finden. Ein Beweis, welche Macht die schlichte, tiefe Form der Mozartschen Musik auf die Masse ausübte.

Für die Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert vgl. Scheurleer: Het Muziekleven in Nederland in de 18de eeuw. II, S. 193 ff.

2) Elementa Musica: Vorrede § 7.

der Vergessenheit anheim fielen. Aber jene klassisch-philosophische Periode in der Musik, die in Deutschland wiederum in Joh. Seb. Bach ihren Gipfel erreichte, führte in Niederland nicht, wie dort von Carl Philipp Emanuel Bach und den Mannheimer und Wiener Symphonikern, zu jener volkstümlichen Periode eines Haydn und Mozart, sondern verlor sich in dem seichtesten Opernton.

Ziehen wir wieder, um einen Blick in die Verhältnisse der damaligen Zeit werfen zu können, den Musikalienkatalog einer niederländischen Musikliebhabergesellschaft heran, so sehen wir, wie gegen das Ende des 17. Jahrhunderts die unbedingte Vorherrschaft der italienischen Kammermusik besiegelt ist.

In der Liste der Musikwerke, welche im „boek der wetten" des „Stadts Collegium musicum" von Groningen angeführt werden, finden wir die Italiener Veracini, Bianchi, Tartini, Vivaldi, Schiassi, Tessarini vertreten und nur einen Deutschen: Johann Schenk. Die französische Oper ist durch Lullys „Achille et Polyxene" vertreten. [1])

Die Holländer haben diese Werke alle gehört, bewundert und verehrt. Aber ihre Produktion hob sich nicht dadurch. Der Leidener Pieter Hellendaal, Schüler Tartinis in Padua, ist ein zu vereinzelter Fall, um in Betracht kommen zu können. Und dabei — er kopiert nur in anerkennenswert anständiger Weise den Stil seines grossen Meisters. [2]) Ihm fehlt aber dessen tiefe philosophische Natur.

Die noch zu erwähnende Äusserung P. di Tassulos: es ist meine Überzeugung, dass man hier nicht so sehr aus besonderer Liebe zu ihr die Musik pflegt, als wohl infolge einer gewissen Angewohnheit, einer gewissen Anstandssitte, — trifft nur allzu gut zu.

Wo die Volkskunst im Sterben lag und jeder Zusammenhang zwischen ihr und der Höhenkunst zerstört war, da konnte nichts Originales mehr entstehen. Aber nicht nur brachte Nordniederland keine eigene, nationale Kunst mehr hervor, sondern sogar nicht

1) Vgl. Muzikanten en de beoefening der muzyk in Groningen. Bijdragen tot de Geschiedenis en Oudheidkunde inzonderheid van de Provincie Groningen. Das „Stadts Collegium Musicum" wurde i. J. 1683 errichtet und existierte bis c. 1780.

2) In meinem Besitz befinden sich: Six Solos for a Violin with a Thorough Bass for the Harpsichord, composed by Peter Hellendaal. Opera quarta. London J. Johnson. s. a. Sie gehören zu seinen besten Kompositionen. Die Leidener Universitätsbibliothek besitzt noch weitere Kammermusikwerke von ihm.

einmal eine Nachahmung jener allmächtigen ausländischen Kunst.

Von den weiteren Komponisten des 17. Jahrhunderts ist der Leidener Anders zu unbedeutend, Johann Schenk ein Deutscher u. s. w.

Dasselbe ist mit den Komponisten des 18. Jahrhunderts der Fall, die in Nordniederland gelebt und gewirkt haben: Brünmüller (Brönnemüller), Gronemann, Hurlebusch, Frischmuth, Just, Graf (Graaf) sind Deutsche, die beiden Colizzis Böhmen, Locatelli, Mahaut Italiener u. s. w. u. s. w.

Und welche Kräfte haben die Südniederlande dagegen hervorgebracht: van Maldere, Boutmy; den Bauernsohn, aus der alten Musikerheimat Hennegau den gewaltigen Klassiker Gossec; aus Lüttich, den weltbekannten Opernkomponisten Grétry. Die Südniederländer in Frankreich im 18. Jahrhundert bilden ein ruhmvolles Kapitel der niederländischen Musikgeschichte.

Aus den agrarischen südniederländischen Territorien gingen seit dem frühesten Mittelalter die bedeutendsten musikalischen Kräfte hervor. In diesen fränkischen Gauen verband sich das germanische Element mit dem südlicheren, romanischen: ihre Kultur blieb aber trotz der äusserlichen Romanisierung eine rein „dietsche." Bekannt ist die starke volkstümliche Beeinflussung des französischen Minnesanges durch die nationale, sogenannte „nordfranzösische" Volkskunst.

Doch kann Holland um die Wende des Jahrhunderts noch manche gute musikalische Kraft aufweisen. So sind z. B. die Liedsätze von G. Soenius (1725) [1]) trotz der erbärmlichen französischen, italienischen und niederländischen Schäferdichtungen von grosser Schönheit und absoluter Volkstümlichkeit. Wenn man ihnen irgend einen Volksliedtext unterlegte, würden sie ihre Wirkung nicht verfehlen.

Auch der Amsterdamer Willem de Fesch (geb. Ende 17. Jahrh., gest. 1760 London), der sich jenseits des Kanals einen Namen erwarb, trotzdem er der konventionellen italienischen Richtung, wie Händel, opfert, ist eine reich begabte Natur. Davon legen seine Lieder [2]), wie die von Soenius mit Begleitung von Streichinstrumenten und Cembalo, Zeugnis ab.

1) G. Soenius (in Amsterdam). Melodie per Camera c'io è XII Concertini Mescolati d'Ariette novelle, a due 3, 4, 5, 6, 7 Strumenti. Haarlem A° 1725, (Univ. Bibl. Amsterdam).

2) Besonders die „VI English Songs with violins and german flutes, and a Thorough Bass for the Harpsichord London". (Grossherzog. Bibl. Karlsruhe)

Vergleicht man damit die musikalische Literatur unsrer Patrizierwelt, z. B. die Zeitschrift „Maendelijks Musikaals Tijdverdrijf" (1752)[1]), mit ihren zierlichen, verschnörkelten, geschnürten und kolorierten italienischen Melodien, die von der menschlichen Stimme ein virtuosenhaft gehandhabtes Instrument machen[2]), so ist der Gegensatz grell. Zur Erbauung teile ich hier einen Liedtext mit (Bd. 5, S. 4): „Vrolyk Leven":

Ik kan naer begeren
Myn vrienden tracteeren,
Ik heb meer geld en goet
Als 'men gewoon by een Poeët ontmoet.
Ik heb tot gezelschap myn Rozelyn:
Die Meyd is my
Gestaeg op zy, —
Dus ben ik vry
Van ooit naergeestig te zyn.

Jenes „Maendelijks Musikaels Tijdverdrijf", scheinbar eine Zeitschrift für die bessere Welt, enthielt nur Kompositionen von einem

1) Maendelijks Musikaels Tijdverdrijf Bestaende in Nieuwe Hollandsche canzonetten of zangliederen op d'Italiaensche trant in musik gebragt met een Basso Continuo gecomponeert door H. Mahaut, en in digtmaat door K. Elzevier. Amsterdam N. Olofsen s.a. (1751—52) 9Bde. (Königl. Bibl. den Haag).

—— (Vervolg van het Musikaels) bestaende in drie stukjes.... door J. W. Lustig. Amsterdam. N. Olofsen. (1752) 3Bde.

2) Sogar Bilderdijk beklagt sich über diese Entwicklung der Musik in „De Bezwaren tegen den Geest der Eeuw van Mr. I. da Costa, (toegelicht door Mr. Willem Bilderdijk.) Te Leyden. By L. Herdingh en Zoon 1823. S. 16.

„Wat is de muzijk geworden? Ingewikkelde samenstelling, waarin de zoogenaamde harmonie der Instrumenteu afbreuk doet aan de echte melodische harmonie. Moeilijkheden in de uitvoering hebben 't spelen tot een zware en niet dan met onbegrijpelijke vlijt en oefening te verkrijgen kunst gemaakt, en de grootste lof is doorgaans: la difficulté vaincue. Ach wilde men begrijpen dat geene kunst moeilijk is, dat ze in 't hart zit, en niet dan zich uitstortende Natuur is.

(Diese sehr richtige Bemerkung hätte Bilderdijk allerdings an erster Stelle auf seine eigene schwulstige Rhetorik anwenden können).

„Maar de zang dan? — Wat is zij geworden dan wedijvering met de snaar- en blaastuigen, uitzettingen, en verkrachtingen van borst en longen, die een teder gestel gestemd om meê te gevoelen, innig pijnlijk is en tot flauwens toe afmat."

Es ist nur gut, dass Bilderdijk niemals die „moderne" Musik der Wagnerepigonen gehört hat. Seine „Bedenken wider den Geist des Jahrhunderts" wären noch weit bedenklicher geworden. Im übrigen war er spezifisch unmusikalisch und hatte von dem Wesen des Volksliedes, des absoluten Gesanges, erst recht keine Ahnung.

Italiener, Mahaut, und einem Deutschen, dem berühmten Groninger Organisten und Musikschriftsteller Lustig.

Man bekommt erst den richtigen Eindruck, wie erbärmlich die Gesangskomposition, textlich wie musikalisch, in unserm Lande war, wenn man das „Maendelijks Musikaels Tijdverdrijf" mit einer Herausgabe von deutschen Liedern vergleicht, mit den sogenannten „Haerlemsche Zangen" (1761), welche Lieder von Marpurg, Agricola, C. Ph. E. Bach und anderen enthielten. [1])

Um die Wende des 17. Jahrhunderts wird Holland von italienischen, französischen und auch deutschen Musikern, Komponisten, Virtuosen u.s.w. überschwemmt. Mancher grosse Meister, wie z. B. Locatelli (Nardini, le Clair) befand sich unter ihnen; aber nebenher lief ein viel grösserer Haufe Parasiten und künstlerischer Bettler. [2])

Im dem Verlage von Mortier, Roger, den Gebrüdern Hummel, Olofsen (in Amsterdam) erschienen die bedeutendsten Kompositionen der grossen italienischen Meister: Locatelli, Masciti, Correlli, Vivaldi, Boccherini, Nardini und andere, weiter der Mannheimer Symphoniker, der Wiener- und der Berliner-Schule: Eichner, Filtz, Cannabich, Richter, die Stamitze, Toeschi, Ditters von Dittersdorf, Wagenseil, Schobert u. s. w. [3])

Die niederländische Kultur des 18. Jahrhunderts war eine so vollständig internationale, wie man sich nur denken kann.

Wenn de Beaumarchais das Musikleben in Holland erwähnt, sagt er: „Elle (die Musik) est fort aimée et fort cultivée en Hollande par les Habitans." Aber es gebe einen Unterschied. Wenige hätten eine höhere Stufe darin erreicht: „— toutefois peu d'entre eux ont attrapé un certain dégré d'excellence et on comptoit de mon temps parmi ceux lá que les Sieurs Robert et Albicastro,

1) Haerlemsche Zangen in Musicq gesteld by de Heeren Marpurg, Agricola, Schale, Nichelman, Bach en andere vermaarde Componisten, en in Nederduitsche Dichtmaat overgebracht, door J. J. D. Te Haerlem, ter Musicq Drukkery van Isaäk en Johannes Enschedé. 1761.

2) Vgl. auch das schöne Werk von D. F. Scheurleer: Het Muziekleven in Nederland, in de tweede helft der 18de eeuw, in verband met Mozart's verblijf aldaar. Haag, Nijhoff. 1909. 2 Bde., eine sehr wertvolle Arbeit dieses gelehrten Bankiers, der in seinen Mussestunden schon eine Reihe der vorzüglichsten musikhistorischen Arbeiten geschaffen hat und die Seele der musikhistorischen Forschung in Niederland ist.

3) Vgl. J. W. Enschedé: Een Magazijn-catalogus van Hummel in 1778. (Tijdschrift v. N. Nederl. Muz. gesch. VIII, s. 265 f.) und gleichfalls: Een Haagsch Muziekliefhebber uit de 18de eeuw. (IX, S. 41 ff.)

tous deux de la Haye, qui ont montré beaucoup de science et de génie dans leurs Ouvrages." (Also Italiener)

Er führt diese Unfruchtbarkeit (stérilité) auf das Fehlen „d'occasions brillantes et de récompenses considérables pour les Musiciens" zurück. Von Zeit zu Zeit Konzerte, die städtischen Schüler, — „voilà tout ce qu'ils ont"; keine Oper, keine Kirchenmusik, „en un mot point de postes honorables et avantageux, point de grands motifs d'émulation." [1])

Vom kulturellen Standpunkte aus weit interessanter sind die Ausführungen des Pilati di Tassulo:

„Je crois que c'est une affection de la même espèce (der Mode) chez cette nation de montrer de la passion pour la musique. Tous les musiciens étrangers sont bien accueillis ici. A Amsterdam il y a actuellement deux concerts, qui se donnent régulièrement plusieurs fois la semaine et dont les chefs sont des Italiens. Rotterdam et la Haye ont aussi leur concerts ordinaires.

Outre cela tous les musiciens étrangers sont admis à donner des concerts extraordinaires. On voit avec plaisir que jusque à des enfants du terrible dieu de la guerre pour mêler leurs voix à celles des femmes et des eunuques.

Les filles de condition apprennent ordinairement à chanter et à jouer du clavecin: j'ai vu même des filles de paysans que leurs pères avoient envoyées en pension à Leyden et à Amsterdam exprès pour leur faire appendre la musique. Malgré tout cela, je ne crois pas, que la musique fasse les mêmes impressions sur une ame hollandoise, que sur une ame Italienne ou Allemande: s'ils avoient du goût pour la musique, toute musique ne les affecteroit pas également: mais il leur est fort indifférent d'entendre de la musique françoise, ou allemande, ou italienne, malgré l'extréme différence qu'il y a entre elles; et même comme toutes les personnes bien élevées parlent le François, et au contraire ne comprennent pas l'Italien, la plupart préfèrent la musique françoise, malgré toutes ses extravagances, à l'italienne, tant le plaisir de comprendre les paroles d'un air surpasse en eux celui que la mélodie touchante et naturelle de la musique italienne fait sentir à une oreille délicate et fine: on ne voit pas ici ce que l'on voit en

1) Le Hollandois, Lettre XXVII. S. 179.

Italie, qu'au sortir du théâtre presque tout le monde chante de mémoire les meilleurs airs qu'il a entendu chanter, les uns aussi bien que les musiciens mêmes, les autres encore mieux qu'eux: je n'ai point vu encore une seule chanteuse ici qui ouvre bien la bouche, qui ne chante entre les dents, qui prononce clairement les paroles et qui mette, je ne dis pas l'ame qu'il faut, mais seulement un peu d'ame dans les expressions: je suis donc persuadé, que l'on ne cultive pas ici la musique par une inclination particuliere pour elle, mais par une certaine routine, que toute la nation a pour les beaux arts, et pour tout ce qui est beau en général. Si ce manque de goût dans la musique est un défaut, et s'en est un surement du moins selon les anciens Grecs, ce n'est pas la nation, mais le climat que est en faute." [1])

Tassulo konnte allerdings nicht wissen, dass vor anderthalb Jahrhunderten die Niederländer die sangeslustigsten Menschen der Welt waren, bis sie den eigenen Inhalt, die eigene Form ganz verloren und nur noch Kopiisten fremder, unorganischer Formen geworden waren. Die Ursache des Unterganges ihrer Sangesfreudigkeit war jedoch eine ganz andere als das Klima.

Dies entspricht der Bemerkung de Beaumarchais' in Bezug auf die Künste im allgemeinen: „On n'en sauroit nommer une seule espèce, dans laquelle ils n'aient pas eu des hommes excellens. Ils ont même fourni des inventeurs dans plus d'une. Mais en général le talent d'imiter et de perfectionner me semble avoir plus brillé chez eux que le génie de l'invention" [2]).

Die Kultur der Höhenwelt seit dem Anfange der goldenen Zeit, des 17. Jahrhunderts, war nur eine Imitation gewesen, die Nachahmung, wie sie stets als Merkmal der Parvenuwelt auftritt. In jener spekulativen Sphäre war jede echte Empfindung, jede natürliche Gefühlssprache schon längst verkommen, und die Urteile der Ausländer über das unpoetische, steife, kalte Wesen des Holländers erhalten dadurch ihre Erklärung und Berechtigung.

Tassulo, der die Fehler der holländischen Patrizierwelt haarscharf sah und analysierte, bringt auch eine gute Notiz über die Dichtkunst: „Si je connoissois assez la langue Hollandoise, je vous

1) Lettres sur la Hollande, T. I. (Lettre V. La Haye, le 1 Juillet 1778).
2) Le Hollandois, S. 146.

parlerois de leur poësie. Il y a des paysans poëtes, des prêtres poëtes, des libraires poëtes, des avocats poëtes, et des femmes poëtes. Le paysan Poot s'y est beaucoup distingué; deux dames [1]) s'y distinguent actuellement. Par les informations qui m'ont été données par des gens de gout, je soupçonne la poësie Hollandoise de manquer de chaleur, d'imagination, de bon gout, d'être beaucoup défigurée par du bas comique et pair des traits de fantaisie grotesque. Les personnes de naissance et d'une bonne éducation ne donneront pas sans doute dans ces derniers défauts: mais il se pourroit bien qu' elles manquassent toujours de cette force de chaleur, qui est nécessaire pour exalter l'imagination des poëtes. Cette ville (Leiden) en particulier a une foule de poëtes" [2]). Über die Unmasse Poeten äussert sich ähnlich und sehr ironisch de Beaumarchais, trifft aber den Kern der Sache ganz richtig: die kulturelle Lüge der Patrizierwelt züchtete jenen grossen Schwarm von Poetastern, die das ihrige taten, die Volkskunst zu ersticken. Er sagt (Lettre 29): „Ich glaube, dass Horaz von den Holländern prophezeite, als er sagte:

Scribimus indocti doctique Poemata passim."

„Imaginez-vous, quil ne se marie pas un notable Bourgeois, que d'abord sept on huit artisans ne briguent sa pratique, ou sa protection par autant d'Epithalames, et n'invoquent pour lui dans leur vers l'Hymen et l'Amour, ou le Dieu qui a sanctifié la mariage, selon qu'ils ont plus ou moins de dévotion. Les mariages d'argent et les mariages d'or ne donnent pas moins d'occupation au Parnasse. Le Jour de l'an et la Fête du Patron sollicitent à leur tour la Muse interessée du Poete, et bientôt elle lui fournit des vers dignes du sujet. Vous jugez bien qu'en cas de mort, le Patron ne manque pas d'un Billet d'enterrement date du Pinde. Mais ce qui coute le plus à l'Apollon de ces bonnes gens, c'est la vocation d'un Ministre. Pour le coup ils n'est Fils de bonne Mère, principalement parmi l'honorable Corps des Cordonniers, qui ne s'empresse à feliciter le nouveau Prédicateur en rimes arrangées méthodique-

1) Die Freundinnen Elizabeth Wolff—Bekker und Agatha Deken, deren Roman „Sara Burgerhart" (1782) durch seine natürliche Wahrheit und gesunden Sinn eine Oase in der bürgerlichen Dichtung jener Zeit bildet.

2) Tome II. Lettre XVIII. S. 239.

ment, et qui ne mêle de son mieux dans son compliment Mercure Dieu de l'Eloquence, Demosthene, Ciceron, avec Moïse, les Prophetes et les Apôtres. C'est dans le même langage que les Serviteurs publics des villes souhaitent ou plutôt demandent une bonne année aux citoiens. On s'est moqué des Héros de l'Opéra, qui expirent en chantant des vers. Je ne sai si on a raison. Mais ceux que la Justice éxécute ici ne meurent pas autrement. Du moins leurs dernières paroles, comme un les appelle, sont des chansons que l'Imprimeur se donne la peine de composer, dès la veille de leur supplice." 1)

Aber die Sache hat doch noch ihre gute Seite, sagt de Beaumarchais. Die Papierindustrie wird dadurch gehoben und die Bilderzeichner verdienen etwas.

Er bemerkt noch, die Holländer hätten sogar „avec honneur" die Dichtkunst gepflegt, „quoique le caractère froid et sérieux de la Nation paroise l'en rendre incapable". 2)

Die Ausführungen Tassulos über diese Erscheinung zeigen, wie objektiv und gerecht er in seiner Beurteilung vorgeht. Wie er schon oben das Klima als natürliche Ursache hat gelten lassen, so führt er in seinen Briefen weitere Gründe für diese Karakterbeschaffenheit an, die sich auf den Einfluss des Milieus beziehen. So z. B. sei die Schwerfälligkeit durch die Flachheit des Landes bedingt. Man wohne „parterre". Die Leute lieben die Bewegung nicht: „J'y ai souvent fait attention et voici la posture générale qui n'aime pas à se remuer." Man könne von der Strasse aus nur so in die Wohnräume sehen und umgekehrt. Wenn man draussen stände und sähe da drinnen eine Gesellschaft, so wäre der Eindruck „qu'un passant qui n'entend pas leur voix, diroit qu'ils ne sont là que pour se regarder." 3)

Von dieser Eigenschaft der bedächtigen Ruhe könne sich auch die Studentenwelt, die den tollen Franzosen oder den lärmenden Deutschen abzugeben suchte, nicht emanzipieren: „Ceux d'entre les étudians qui se piquent dans les universités de jouer l'étourdi françois ou le tapageur allemand, n'y réussissent pas plus qu'un faiseur de pipes de Gouda, qui s'aviseroit de faire le petit maître.

1) Le Hollandois. Lettre XXIX. S. 180.
2) ibidem S. 174.
3) Lettres sur la Holl., Tome I. S 112, 113,

On sent aisément les efforts qu'ils font pour faire des sotises, et l'on voit que leur naturel ne leur permet pas d'être fous tout de bon, pas même pour un instant. (Dies gilt alles wörtlich noch der Gegenwart).

L'esprit de décence, de régularité, de modération qui est commun à toute la nation, prédomine sur eux malgré eux, et ils redeviennent aussi tôt sages sans même avoir pu bien faire les fous" [1]).

Diesen Ausführungen schliessen sich die Beobachtungen eines anderen Briefes an über das Konventionelle im Liebesleben der Patrizierkreise. Er spricht über die verlobten Mädchen, über die verheirateten Frauen, über irgendwelches Liebesverhältnis an sich: „je n'ai j'amais vu donner par ces filles et par ces femmes le plus petit signe d'affection, ni de distinction à leurs adorateurs; ailleurs une femme qui se trouve à coté d'un homme qu'elle aime, ne peut s'empêcher de dire et de faire des choses, qui déclarent son affection et sa joie: ici les femmes ne semblent jamais mettre leur sens à aucun usage, et leur coeur ne paroit recevoir aucune impression." [2])

Geschminkte Damen (a Paris on voit dans toutes les rues cent vieilles carognes avec des visages allumés et plombés) sieht man im Haag oder Amsterdam kaum.

Dem gegenüber stellt er aber den mangelhaften Verkehr zwischen den beiden Geschlechtern. „J'ai été souvent au concert à Amsterdam: je fus fort surpris d'y voir des files de dames sans aucun homme parmi elles, et des files d'hommes sans aucune femme." [3])

Dieser Zustand, einerseits ein Produkt der calvinistischen Ethik, anderseits das der konventionellen Sitten der Patrizier, ist noch heute in Niederland vorhanden: das Fehlen eines gesellschaftlichen Verkehres ist der erste Eindruck des Franzosen oder Deutschen in Holland. Und daher jene Steifheit, jene Unbeweglichkeit, jene Roheit, die dem Ausländer stets auffallen.

Der englische Diplomat, Sir William Temple, machte genau dieselben Beobachtungen wie Tassulo: „Im allgemeinen scheinen alle Neigungen und Leidenschaften hier langsamer und kühler zu fliessen, wie in den anderen Ländern, die ich besucht habe.

Avarice may be excepted. — Their tempers are not

1) Lettres sur la Holl., Tome I. S. 114
2) ibidem T. I. S. 168.
3) ibidem S. 169.

aiery enough for joy, or any unusual strains of pleasant humour; nor warm enough for love. This is talkt of sometimes among the younger men, but as a thing they have heard of, rather than felt; and as a disourse that becomes them, rather than affects them. I have known some among them, that personated lovers well enough, but none that I ever thought were at heart in love." [1])

Nach Temple käme als Ursache die schwere Luft in Betracht, die sie unempfindlicher mache, oder der allgemeine Sinn fürs Geschäftliche (nothing being so mortal an enemy of love, that suffers no rival).

Ein Jahrhundert später ergriff Engelberts die Feder, um die Ehre Hollands gegen die Verfasser der „Modern part of an universal history" zu verteidigen, die (im Band XXXI) das Klima und die „Natur" (Bodenbeschaffenheit) für die holländische Art verantwortlich machten. Der Holländer sei kühl, leidenschaftslos (phlegmatic), unursprünglich in seinen Einfällen, witzlos (uninventive), und unverschämt (brutal). Er zeige Beharrlichkeit und Zähigkeit in den schwersten Unternehmungen und vollende das einmal Angefangene ohne eine Spur von Geist, von Freiheit oder tieferem Verständnis. Nur die Geduld hätte ihn Fortschritte machen lassen auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaften. Die Dichter Hollands seien wider den Lauf der Natur entstanden, wie Trauben in Sibirien. Im allgemeinen scheine alles, was bei ihnen eine Ähnlichkeit hätte mit Leidenschaft oder Sehnsucht, ausgelöscht, ausser der Gewinnsucht. Zank, wenn nicht durch Trunkenheit verursacht, höre man nie, und die Liebe sei den Holländern unbekannt u.s.w.

Engelberts versucht manches zu widerlegen. Seine Replik ist sehr ruhig und gemässigt. Aber etwas muss er doch eingestehen: den Niedergang der Literatur. Dies ist nach seiner Ansicht nur die Folge der Gesinnung der jetzigen Generation, „dat zy allerleye vreemde gewoonten blindeling goedkeurende en slaafachtig navolgende", nicht nur hinsichtlich ihrer Kleider, ihrer Sitten,

1) Observations upon the United Provinces of the Netherlands. The fifth Edition. Amsterdam. 1696. Ch. IV: Of their People and Dispositions. S. 201. ff.

2) Verdediging van de eer der Hollandsche Natie. Amsterdam 1763. S. 8, 9.

ihrer Sprache, sondern auch ihrer Lektüre. Dadurch seien unsere Schriftsteller mutlos geworden und hätten die Feder überhaupt niedergelegt, während viele andere des Vorteiles wegen sich dieser Entartung anschlössen, und die französische und englische Literatur imitiert oder übersetzt weiter einführten.

Diese vollständige Internationalisierung der holländischen Kultur ist das Endresultat einer langen, exclusiv städtisch-kommerziellen Entwicklung, deren Vorbedingungen, wie wir gesehen haben, bereits bis ins Mittelalter zurückreichen.

Schon längst stagnierte der holländische Handel: der Protektionismus Cromwells in England, Colberts in Frankreich, allmählich von anderen Ländern übernommen, die sich indessen auch entwikkelt hatten, gestattete dem holländischen Handel keine Expansion mehr. Er ging zurück, weil jene anderen Länder ihren eigenen Export und Import besorgten: denn der Frachtschifferei verdankte Holland seine grosse Kauffahrteiflotte.

Früher oder später hätte dies kommen müssen: von dem Augenblick an, wo die anderen Länder sich entwickelten, war es mit Hollands Handel vorbei. Die Industrie verschwand, weil die anderen Länder ihre Rohstoffe selbst verarbeiteten. Holland hatte weder eine organische Industrie noch einen organischen Handel: seine jeweilige wirtschaftliche Blüte war bedingt durch das Stadium der Inaktivität und wirtschaftlichen Rückständigkeit anderer Länder.

Insofern war also der Rückgang des holländischen Handels eine ganz notwendige, natürliche Erscheinung, unabhängig von dem Erschlaffen der calvinistischen Ethik. Trotz aller Anstrengung auch hätte Holland jetzt unmöglich mit England (oder Deutschland) konkurrieren können, wie vor dreihundert Jahren.

Das Erschlaffen des Unternehmungsgeistes ist gleichfalls ein rein organischer Vorgang. Beschränkt sich die erwerbende Generation auf ihre Bedürfnisse, so wird die nächste, die den Erwerbskampf nicht mehr kennt, bereits an die Selbstverständlichkeit des Besitzes sich gewöhnt haben. Diese Selbstverständlichkeit führt allmählich den vollen Genuss des Besitzes herbei. Die dritte Generation geht schon ganz in dem Luxus auf, der grade bei „Emporkömmlingen" gewöhnlich in extremer Form erscheint.

Diese ganze Entwicklung trennte die Gegenwart von der Vergangenheit, von jener Zeit, da der holländische Kaufmann er-

klärte, durch die Hölle segeln zu wollen und zu riskieren, dass ihm die Segel versengt würden, wenn es um den Gewinn ginge [1]), und die Amsterdamer Kaufmannschaft gegen den Schiffsassekuranzplan von Melchior de Moucheron (1629) opponierte, weil er die Energie töten würde: „dat de commercie bestaet bij industrie, wackerheydt ende naerstigheydt ende dat bij ende door de Compagnie van Asseurantie de sloffe en plompe kooplieden alsoo veel avantagie hadden als de vlijtige en de kloecke". [2])

Der Holländer des 18. Jahrhunderts ist der Bankier Europas. [3]) Er ist Rentier, lebt von seinem Kapital, das er „belegt", hält sich ein schönes Landhaus, wo er luxuriöse Gastmäler veranstaltet, grosse Summen auf seine Gartenanlagen verschwendet und in „deftiger" Ruhe sein Leben verbringt. [4])

Der Verfasser der „Statistische und politische Bemerkungen" schreibt in seinem Brief aus Utrecht (den 31. Heumonats 1779): „Eine nochmalige Reise nach Amsterdam und wieder hieher zurück hat uns in diesem Tagen auf eine angenehme Art beschäftigt. Wirklich glaube ich nicht, dass auf dem ganzen Erdboden eine Gegend zu finden sey, wo alles ein so feenmässiges Ansehen hat. Die prächtigsten Landsitze, Gärten, Alleen, Wiesen, alles wechselt hier auf eine so reitzende Art mit einander ab, dass selbst die blühende Einbildungskraft davon überrascht werden muss. Man erhohlt sich auf solchen Reisen von der ermüdenden Einförmigkeit, die in allen holländischen Städten und Dörfern, noch mehr aber in den Sitten und dem Betragen der meisten Einwohner an zu treffen ist. Lebt der Mensch dann am glücklichsten, wenn er am wenigsten von seinem Glücke spricht, ist er mit der Regierung am zufriedensten, wenn er über deren Mängel am wenigsten philosophirt, so möchte man beydes von dem grossen Haufen der Holländer sagen. Aber freylich das oft bemerkte Phlegma und die auf einen einzigen Punkt, nämlich den Erwerb des Geldes, konzentrierte Wirksamkeit ist wohl die Hauptursache seiner Gleichgültigkeit gegen politische

1) Robert Fruin: Tien jaren uit den tachtigjarigen oorlog. 1588—1598. 3e uitgave. 1882. S. 232.

2) R. Fruin: Geschiedenis der Staatsinstellingen S. 203.

3) Vgl. auch die feinsinnigen Beobachtungen Herders in seinem „Journal meiner Reise im Jahre 1769".

4) François Michels Janiçon Etat Présent etc. (1739). S. 9.

Spekulationen. Auch die Begebenheiten anderer Staaten rühren ihn nicht weiter, als in sofern sie unmittelbaren Einfluss auf seine Angelegenheiten haben. Bey dem jetzigen Streite der englischen Kolonien in Amerika mit ihrem Mutterstaate interessiert ihn nur das, ob ihm diese oder jene Handlungsspekulationen von Nutzen seyn können. Der Gelehrte, vorzüglich aber der Geistliche ist hier so wie anderwärts mehrenteils Torry, der Kaufmann aber urtheilt gar nicht. Wirklich ist die Frage über den Vorzug der monarchischen oder republikanischen Regierungsform, worüber seit Platos Zeiten, und wer weiss wie lange vorher, so oft gestritten worden, und welche in unseren Tagen ein neues Interesse erhalten hat, von der Art, dass nie etwas darüber ausgemacht werden kann, was auf alle Staaten gleiche Anwendung fände. Hat ein Volk einmahl seine Energie verlohren, ist es durch Luxus und Verfeinerung in einem gewissen Grade weichlich geworden, so wird ihm Freyheit ein unnützes Geschenk seyn, und man kann mit Wahrheit sagen, dass der äusserste Despotismus unter gewissen Umständen die beste Regierungsform sey". [1])

Während Niederland erschöpft herabsank von seiner zu grossen Höhe und wie ein Privatmann sich von seinem Ruhm und seinem Reichtum tatenlos umfluten liess, und auch sein ästhetisches Wollen und Tun sich staute, erschienen dem Auslande allmählich gerade die Eigenschaften des Ruhigen, Bequemen, Steifveralteten als das Charakteristische der Nation: der holländische „Mijnheer", „der steife Holländer", wird traditionell Allgemeinvorstellung.

Die Kultur im Humanismus stecken geblieben, die Sprache barbarisch, das Volk reich, aber steif und kalt: so empfand man am Ausgange des 18. Jahrhunderts Holland in Deutschland, exotisch und veraltet. [2])

In dem Reichsmuseum zu Amsterdam hängt ein Gemälde. Der Name des Künstlers, der es schuf, ist ein unbekannter: Otto Marsens van Schrieck hiess er. Geboren wurde er — und dies ist bezeichnend — in Nymwegen, im geldrischen Teile des Landes (1620). [3]) Das Bild ist, wie der Name des Künstlers,

1) Statistische und politische Bemerkungen. S. 103, 104.
2) E. F. Kossmann: Holland und Deutschland. S. 27, resp. 32.
3) Gest. 1678 in Amsterdam.

ziemlich unbekannt. Der Menschenstrom hastet daran vorüber und sucht, den Katalog oder den Bädeker in der Hand, nach den Berühmtheiten.

Und doch ist das Bild so wunderschön und geht ein so märchenhafter Zauber von ihm aus, den man sich zuerst garnicht zu deuten weiss. Bis man endlich empfindet, dass dies Bild etwas „ganz anderes" ist als seine Umgebung, etwas aus einer anderen Welt, die man hier ganz vergessen hatte.

Wir befinden uns im dichten Walde. Ein unbestimmtes Dämmerdunkel webt um die Stämme, die, je weiter entfernt, sich je mehr und mehr darin auflösen. Im Vordergrunde, von blendendem Sonnenlicht, das irgendwo durch das Laubdach dringt, umflossen, steht ein Baumstamm, an dem Eidechsen neugierig zu einigen den Stamm umgaukelnden farbenschillernden Schmetterlingen emporklettern. Aus dem ringsumher dämmernden Halbdunkel tauchen Märchengestalten auf: der weisse Hirsch und die kleine, glatte Schlange, und zwischen Kräutern und Moos bewegt sich das geheimnisvolle Völkchen der Waldbewohner, der Käfer, die Spinne und was da sonst kreucht und fleugt.

So sonnig warm und verträumt schön ist das Bild!

Wir empfinden unwillkürlich, dass nur einer, der den süssen Haide-, den harzigen Tannenduft und das Waldweben der Baumkronen kannte, dies Märchenbild, diesen „Sommernachtstraum" schaffen konnte, einer da aus dem „Hinterwinkel" (Achterhoek), wie der östliche Teil Gelderlands heisst, wo die Bauern so viel ärmer waren als ihre reichen holländischen Brüder, aber ein wärmeres Herz in der Brust trugen, und die Schätze eines unverdorbenen, schönen Volkslebens noch in ihrem Schoosse hüteten.

Ick ben uit Geldersch bloed,
Geen vleitoon klinkt mij zoet;
Mijn volksspraak luttel rond,
Geeft nog den klank terug uit onzer Vaadren mond.

So hebt der Dichter Antoni Staring sein „Geldersch Lied' an [1]), er, der einzige Lyriker des 18. Jahrhunderts, in dessen Ge-

1) Poëzie van A. C. W. Staring uitgeg. door J. H. van den Bosch (Zwolsche Herdrukken, 7). S. 65.

dichten wir den Naturton durchklingen hören, und dessen behaglichen, gemütlichen Erzählungen wir in dem öden Wörterschwall der bürgerlichen Dichtung seiner Zeit wie eine Befreiung begrüssen.

Wie ein verirrter Sonnenstrahl kommt uns das geldrische Bild vor. Und wie ein verirrter Sonnenstrahl erscheinen uns auch die wunderschönen Volkslieder, die in dem Liederbuch „Thirsis Minnewit" (3 Bde. 1708—11, Amsterdam), plötzlich auftauchen. [1])

1. Anke von Trara is die mir gefeld,
Sy is mijn leben, mijn goed und min geld.

2. Anke von Trara, mijn rijkdom, mien goed,
Is miene zeele, mien vlies, und mien bloed.

4. Komt'er dat ongeluk om ons to schaen,
Wy zind gezind bi ein ander to staen.

5. Gelijk wie ein palmboom heruber zikh rigt,
Je meer hem hagel und regen aenfigt.

16. Dat maak een leben der himmlischen ryk,
Durch zaenen werd dat des hellen gelyk. [2])

Ein deutsches Volkslied im niederländischen Volksmunde. [2]) Nur derjenige, der, wie der Verfasser, sich erst durch die arkadischen Liederbücher eines ganzen Jahrhunderts hindurchgerungen hat, kann verstehen, wie man da aufatmet.

Diese Sammlung ist eine Einzelepoche in dem Todeskampf des Volksliedes. Wie eine Welle, die sich auf seichtem Strande hebt und senkt und immer matter und matter wird, so zieht sich der Untergang der Volkskunst hin. Wo wir einige Jahrzehnte lang in den Liederbüchern, von den städtischen (Amsterdamer) Verlegern

1) Thirsis Minnewit. S. 110 ff. (Die von mir verwendete Ausgabe ist von 1721).

2) Ich kann es mir nicht nehmen lassen, an dieser Stelle auf den schönen Satz des Liedes „Anchen von Trara' von Heinrich Albert (1638, für Singstimme, Geige und Klavier) hinzuweisen, der in einer Zeit, wo Deutschland bald vollständig unter die Herrschaft der bürgerlichen Renaissancedichtung Hollands geraten sollte, die Volksweise gehütet und gepflegt hat. Wunderschön ist das „Vorjahrs-Liedchen".

Die Lust hat mich gezwungen
Zu fahren in den Wald. (Arien II⁵, 18).

(Denkmäler der Tonkunst in Deutschland, Bd. 12, 13).

veröffentlicht, nur jene erbärmlichen „Herderliederen," die gemeinen Gassenhauer, die klebrigwollüstigen Lieder der Bourgeoiswelt, oder die lederntrockene Rhetorik der „fatsoenlijke" Bürgerdichtung finden, da sprudelt noch einmal, man weiss nicht wie, der Born des Volksliedes empor, um gleich wieder zu versiegen. Dies Liederbuch stellt den Vorstoss des süd- und ostniederländischen Volksliedes in Holland dar: wenigstens weist Alles darauf hin, dass nur daher die Lieder stammen, und ihr Erscheinen in Holland sich so erklären lässt.

Es lohnt sich, bei der Betrachtung dieser dreiteiligen Sammlung noch länger zu verweilen. Durch eine Schicht von Schäferpoesie und Gassenhauern bricht ein Strom der echtesten Volkskunst hervor. Ganz alte, traute Töne schlagen an unser Ohr.

De Winter is voorby gestreken,
De Somer die staat voor de deur — (I, S. 6)

dieselbe Wendung, in der Martin Luthers Märtyrerlied so herrlich ausklingt:

Der Sommer ist hart für der tür,
Der Winter ist vergangen —

ist einer jener alten Natureingänge, womit das Volkslied den Inhalt wie in einen Blumenrahmen einschliesst. Der Natureingang ist die Form, in der sich die innige Verbindung zwischen der Natur und dem Gefühlsleben des Volkes ausspricht.

Rooskens root aen enen crans:
Wie een stadich boelken heeft,
Die mach wel vrolic dansen

Sang das „arm ruiterken" aus den geldrischen „Hup-Reykens Lieder."

Dat wout is breet, die liefde is groot —

so klagt der „fromme Lanzknecht," im Antwerper Liederbuch (N°. 138) sein Liebesleid.

Rosenstock, Holderblüt,
Wenn i mein Dienderl sieh,

Lacht mer vor lauter Freud
s'Herzerl im Leib —

hebt ein Oberschwäbisches Tanzliedchen an. [1])

Der Natureingang ist eines der geheimen Zaubermittel, wodurch das Volkslied auf uns so unerklärlich wirkt. Es gibt den Ton an: wir fühlen uns, bevor wir den Inhalt selbst kennen, schon in die entsprechende Stimmung versetzt. Wie ein Meister zu seinem Bilde den passenden Rahmen zu wählen weiss, so trifft der Volksdichter intuitiv den richtigen Natureingang.

So will ein anderes Lied aus jener Sammlung durch den warmen Ostwind das lenzliche Wonnegefühl der glücklichen Liebe ausdrücken: der Wind, der aus dem Osten weht, der weht nicht alle Zeiten. De Coussemaker (1856) hat [2]) dieses schöne Volkslied, das uns zeigt, wie wertvoll die Volkskunst sein kann, und wie hoch sie über der jetzigen Cabaret- und Variétékultur steht, aus dem Munde der Dünkerker Fischer aufgezeichnet: während in Holland Sang und Klang verschwunden waren, blühte in Flandern noch in der ländlichen Bevölkerung das alte Volkslied, treu gehütet, fort.

Ich gebe beide Texte, aus Thirsis Minnewit (A) und aus de Coussemaker (B.)

A.

1. Het windje, dat uyt den Oosten waayd,
Dat waayd tot allen tyen:
Al die daar in zijn liefs armen leyd,
Die mag hem wel verblyen,
Lief mondelyn-rood,
Die hoeft niet meer te vryen.

2. Hy ging'er voor zijn liefs venstertje staan
Met een zo droeve zinne:
„Slaapt gy der of waakt gy, mijn zoete lief?
Staat op en laat mijn inne,
Lief mondelyn-rood,
En my dunkt, ik hoor jou stemme!"

1) Böhme und Erk: Deutscher Liederhort. II, S. 772.
2) E. de Coussemaker: Chants popul. des Flamands. S. 253, n°. 66.

3. 't Meysjens uyt haar slaap ontsprong:
„Wie klopt hier also laate?
Gy meugt wel weder na huys toe gaan,
Ga t'huys wat legge slape,
Lief mondelijn-rood,
Ik zal der u niet in laate."

4. „Staat daar een ander in u hert geprent,
Van de min word ik gesmeeten:
Mogt ik weeten, wie dat 't my doet,
't Wordt mijn dikmaals verweeten.
Lief mondelijn-rood
Wat hebben wy een tyd versleeten."

5. Zy zey: „jonkman houd goede moed,
Kiest een ander jonk van jaaren:
Als de liefde van een kant komen moet
Zo vald het zwaar te dragen,
Lief mondelyn-rood,
Mogt ik vangen, dat ik jagen."

6. — „Dat gy jaagt en dat vangt gy wel,
Lief, en wild daarom niet treuren!
Al waaren wy duyzend mijlen van een,
Dat Godt voegt zal gebeuren,
Lief mondelijn-rood,
Laaten wy daarom niet treuren."

B.

1. Het windetje, die uyt den Oosten waeyt,
Lief, en waeyt niet ten allen tyde.
Als ik in myn zoete liefs armen lag,
Het wasser zoo bedroeft om te scheyden.
Liefste wonder, eenling zoet,
Het wasser zoo bedroeft om te scheyden.

2. 's Nachts, het was omtrent de middernacht,
Ik ging kloppen aen myn zoete liefs deure:
„Slaept gy of waekt gy, myn overzoete lief,
Staet op, en later my toch binnen.
Liefste wonder, eenling zoet,
My denkt dat ik hoore uw stemme."

3. „'k En slape, noch 'k en wake niet vast,
Noch 'k en lig in geen zware droomen:
Gy zoude veel beter naer huys toe gaen,
Naer huys al om te gaen slapen,
Liefste wonder, eenling zoet,
Want ik en zal u niet binnen laten."

4 „Staet er een ander lief in 't hert van u,
En wordt ik dan door u versteken?
Dat gy maer wiste, wat ween het my doet,
Ik zoude het zoo dikwyls verweten.
Liefste wonder, eenling zoet,
Ik heb menig tyd voor u versleten."

5. „Jongman, schepter moed ende bloed,
't Is een matroos zeer jong van jaren;
Hy ligter te Rotterdam op de ree,
Naer staat moet hy gaen varen:
Liefste wonder, eenling zoet,
En zyn jong hertje, die leeft in bezwaren."

6. Die dit liedeken heeft gedicht,
't Is een zeeman, jong van jaren;
En als de liefde van een komen moet,
Het is er zoo zwaer om te dragen,
Liefste wonder, eenling zoet,
Ja, het is zoo zwaer om te dragen. [1])

Das Lied ist im Volksmunde sogar schöner geworden, als die Fassung von „Thirsis Minnewit" es uns zeigt. Möglich und sehr wahrscheinlich ist, dass jene Volkslieder, die von den Verlegern selbst aufgezeichnet wurden, oder die sie von einem Bekannten erhielten, unvollkommen aufgeschrieben worden sind. Die Schäferpoetasterei erhielten sie dagegen von den verschiedenen Versifexen schriftlich oder druckten sie aus anderen Sammlungen ab.

Erstens ist der Natureingang im neuflämischen Texte richtig gestellt: „der Wind der aus dem Osten weht, der weht nicht zu allen Zeiten." Grade das „nicht", das in A. fehlt, gibt dem Natureingung den tieferen Sinn, die Hindeutung auf die Unstätigkeit des Glückes auch in der Liebe.

1) Die revidierte Melodie, eine wunderschöne Volksweise, bei van Duyse II, S. 999. N°. 279.

Gleichfalls ist der Gedankengang in der 4ten Strophe im Volksmunde viel logischer ausgeprägt und poetischer geworden.

A. hat: Steht ein anderer in deinem Herzen? — Von (deiner) Liebe werde ich verwiesen. Könnt' ich nur wissen, wer es mir antut: es wird mir oft vorgeworfen.

B. hat: Steht ein anderer in deinem Herzen? Und werde ich dann von dir verlassen? Wenn du nur wüsstest, wie weh es mir tut (wörtlich: wie es mir tut weinen): ich würd' es öfters zum Vorwurf machen.

Während in A. das Mädchen den Jüngling tröstet: er solle sich eine Andere suchen, die Liebe, die von einer Seite komme, sei so schwer zu tragen u. s. w., gesteht sie in B. den Namen ihres jetzigen Geliebten ein: ein junger Matrose ist's; in Rotterdam liegt er am Kai und soll hinaus ins Meer fahren. Und deshalb ist sein Herz so schwer. B. bringt einen ganz neuen Schluss:

Der dies Lied gedichtet hat, ist ein Seemann, jung in Jahren;
Und wenn die Liebe von einer Seite kommen soll, ist sie so schwer zu tragen.

Jener schöne Spruch aus der 5ten Strophe A.'s, ist in dem Schluss B.'s angebracht.

Ich möchte dies Lied, einen „Abendgang", wieder als Beleg zu dem Problem des sexuellen Lebens im Volke heranziehen. Wie schön und natürlich wird darin von dem Gang zur Liebsten gesprochen: weder perverse Anspielungen, noch lüsterne Detailmalerei!

Es ist doch bezeichnend, dass solche Lieder wohl mehr als ein Jahrhundert noch im Volksmunde, in der agrarischen Bevölkerung Flanderns, fortlebten, während alle jene gemeinen Schmutzlieder, welche die Stadt auch damals schon dem Landvolk aufimpfte, ausgemerzt wurden und spurlos verschwanden.

Ein anderes Lied, das gleichfalls dasselbe Thema behandelt und den Beweis liefert, dass die Volkslieder des 16. Jahrhunderts im 18. Jahrhundert noch nicht von der Kultur der „goldenen Zeit" ausgerottet waren, befindet sich im 1^en^ Teil. S. 55:

(Er) 1. „Wy willen nog niet scheyden,
Het is nog een paar uurtjes te vroeg:
Den teyd willen wy verbeyden
Van nu tot morgen vroeg.
Waar heeft 'er mijn liefje zo lang geweest?

Ik heb om haarent wille
Zo zeer verslagen geweest."

(Die Warnende) 2. „Hebt gy om haarent wille
Zo zeer verslagen geweest? —
Gaat maar na huys toe stille
En toont u onbevreest:
Want het rouwt mijn, en 't is mijn leed,
Dat u dat moye meysje
Zo zeer bedrogen heeft.

(Er) 3. „Ik ging nog gister avond
Zo heymelik aan den dans,
Al voor mijn zoete-liefs deurtje,
Die ik'er gesloten vand;
Ik roerde en klopte aen den ring:
Staat op, mijn alderliefste,
Staat op en läat my in!"

(Die Geliebte) 4. „Ik doe voor u niet open,
En ik laat u ook niet in;
Mijn deurtje is gesloten,
En daar mag niemand in.
Daar leyd' er een ander veel liever als gij:
Gaat t'huys wat leggen slapen,
En peynst er niet meer om mijn!"

(Er) 5. „Is daer een ander lief inne,
Die ik niet spreeken mag, —
Blijft by malkander in minne,
En slaapt te zaam tot den dag.
Ik zal ras weder na huys toe gaan:
Myn koeyen zijn ongemolken,
En mijn werk leyd ongedaan.

Im Antwerper Liederbuch (1544) befindet sich nun ein Lied (durch Rederijkereinfluss verdorben), das wörtlich die dritte Strophe unseres Liedes enthält (No. 94, S. 141) „Een nyen liedeken":

1. Ick ghinck noch ghister avont
So heymelijck eenen ganck,
Al voor mijn liefkens dore,
Die ic ghesloten vant.

Ic clopte so lijselijc aenden rinck:
„Staet op, mijn alderliefste,
Staet op en latet mi in!"

Im Volksmunde ist „Venus und ihre Launen" aus dem Liede entfernt worden, gleichfalls die banalen Betrachtungen der vierten Strophe (im Antw. Ldb.), dass Frauen so unzuverlässig wären und „menich pont" kosteten, und ist das ganze Lied umgemodelt worden zu seiner vorliegenden, und weit schöneren Form. Ich möchte auch dies Lied als Gegensatz zu dem sexuellen Leben in der städtischen Kultur heranziehen [1]).

Ein anderes sehr schönes Volkslied in demselben Bande ist das Lied: „Na Oostland wil ik varen". Auch dies Lied führt auf das 16. Jahrhundert zurück. Im Antwerper Liederbuch (No. 97, S. 146): „een nyen liedeken" — „Im Oostlant wil ic varen"; auch der Anfang „Na Oostlandt" kommt im 16. Jahrhundert vor (Van Duyse I, S. 291).

Dieses Lied wurde am Anfang des 19. Jahrhunderts in der Sammlung „Het vrolijke Bleekermeisje" (Amsterdam c. 1830, S. 9) nochmals aufgenommen. Es ist einer der wenigen Fälle, dass sich in Holland noch ein Volkslied erhalten hatte und sogar gedruckt wurde. Nennen wir wieder den ersten Text A., den zweiten B.

A.

1. Na Oostland wil ik varen,
Daer woont er mijn soete lief,
Over berg, over dalen,
Schier over der heiden,
Daer woont er mijn soete lief.

2. Al voor myn soete liefs deurtjen,
Daer staen twee boomtjes fijn:
D'een draegt nooten van musschaten,
Schier over der heiden,
En d'andere draegt nagelen fijn.

3. De nooten zijn zoo ronde,
Kruyt-nagelen ruycken soo soet,

1) Auch hier fehlen die schlüpfrigen Andeutungen, die verkappten geilen Anspielungen; — eine natürliche und in zwiefachem Sinne reine Selbstverständlichkeit spricht aus dem Lied, das seiner Endstrophe nach ausdrücklich in den Mund des Bauern gelegt wird.

Ick meende dat my vryde een ruyter,
Schier over der heiden,
Nu is het een arme bloet.

4 Hy nam se by der handen,
By haer snee witte hand,
Hy leydse oock alsoo verre,
Schier over der heiden,
Daer sy een bedtje vand.

5. Daer lagen zy twee verborgen,
Den lieven lange nacht,
Van den avond tot den morgen,
Schier over der heiden,
Tot scheen den lichten dagh.

6. De zon is ondergegangen,
De sterren blinken soo klaer:
Ik wou, dat ik met mijn liefste,
Schier over der heiden,
In eenen boomgaartje waer.

7. De boomgaart is gesloten,
En daer mag niemant in,
Dan de fiere nachtegale,
Schier over der heiden,
Die vliegter van boven in.

8. Wij zullen de nachtegaal binden,
Dat hoofje al aen sijn voet,
Dat hy geen meer sal klappen,
Schier over der heiden,
Wat twee soete liefjens doen.

9. „Al hebt gy my dan gebonden,
Myn hertjen is mijnder gesont:
Ik kan noch evenwel klappen,
Schier over der heiden,
Wat twee soete liefjens doen."

B.

1. Naar Roosland zoo zijn wij gevaren
En daar woonde voorwaar mijn zoet lief, (bis)
Al voor mijn zoetlief haar deurtje
Stonden twee boomgaards tot haar gerief. (bis)

2. Aan den eene hingen notenmuscaatjes,
Aan de andere kruidnageltjes zoet;
Ik dacht: ik vreide met zoo'n rijke,
Maar het was, helaas, een arme bloed.

3 Ik nam haar bij haar handjes,
En ik kuste haar zoo rood en zoo zoet,
En ik vreide haar zoo lief en zoo verre,
Ja, tot onder den boomgaard toe.

4. De boomgaard die was er gesloten,
En daar woonde voorwaar niemand in,
Niets als het lieve nachtegaaltje
En dat vloog er, ja, van boven neer in.

5. Nu zullen wij het nachtegaaltje binden,
Met het hoofdje al onder zijn voet,
Opdat het niemand zou verklappen,
Wat men onder deze boomgaard doet.

6. Nu zullen wij ons liedje gaan besluiten,
Ja, ter eere van den bruidegom en bruid:
En dan weer vrolijk, vrolijk klinken,
En zoo drinken wij ons glaasje uit

In der „fröhlichen Wäscherin" ist das Lied ein Trinklied zum Hochzeitsfest geworden, obgleich es überschrieben ist „De verliefde Minnaar" — „Op eene vrolijke wijs". Das Lied zeigt die Spuren der allgemeinen Entartung des Volksgesanges. Die zahlreichen Wendungen „en ik" — „en daar" — „en dat" u. s. w. sind die fürchterlichen „Auftakte", die „herauf" geleiert werden, wie man sie auf den Strassen und in den calvinistischen Dorfkirchen jetzt zu hören bekommt.

Ein solch zähes Leben hat dieses Lied gehabt, dessen Motive, die Nachtigall und der Liebesgarten, durchaus auf das Mittelalter zurückführen.

Dasselbe Lied existiert noch in Brabant, in „de Kempen", als Umzugslied der Dienstmädchen vom einen Bauern zum Anderen. Der Text hat sich vollständig geändert. [1])

1) van Duyse I, No. 197, S. 713.

In dem zweiten Teil dieser Sammlung finden wir das „Boeren-Geselschap" von Bredero: „Arent Pieter Gysen". Wie beliebt die Lieder Brederos waren, davon zeugt die Aussage eines Deutschen, Benthem, der am Ende des 17. Jahrhunderts unser Land durchreist hat und behauptet, dass Brederos Lieder noch „heutiges Tages" von den Leuten vielfach gesungen würden (1698) [1]).

Weiter findet sich noch ein humorvolles Lied darin, ein Text zu dem Gemalde Jan Steens: der Besuch des Arztes bei dem „kranken" Fräulein, deren „Krankheit" aus ihren schelmischen Augen blitzt (Thirsis Minnewit I, S. 133).

Ey lieve Jan, loop met een set,
En haelt den Doctor hier.

Fräulein Neeltje ist krank. Der Arzt kommt und untersucht sie. Die Art der Krankheit hat er bald heraus und tröstet den Vater:

„Patroon, houde goede moet!
Een vryer haer genesen kan:
't Is liefde, die 't haer doet."

Der Vater gerät in Zorn, „'t Is kalver liefd oprecht", schreit er. Von diesem Schwiegersohn, einem verarmten „Eelmans zeun" [2]), will er gar nichts wissen und bittet den Arzt:

„Heer Doktoor, geft wat goeden raat
Te halen in d'Apteek,
Opdat dees siekte overgaet!"

1) Henrich Ludolff Benthems. P. C. und S. Holländischer Kirch- und Schulenstaat. Francfurt und Leipzig. In Verlegung Nicolaus Försters Buchhändl. in Hannover. Merseburg. Druckts Christian Gottschick. MDCXCVIII.

S. 334:

„Also machte sich auch allhier berühmt und beliebt mit seiner Poesie Gerbrand Adriaanszoon Brederode. Denselben nennen sie den Amsterdamer Terentium. Solchen Lob-Namen erwarb er unter andern mit einem Lust-spiel 't Moortje genannt, in welchem er des Terentii Eunuchum glücklich nach-ahmete. Seine Lieder werden von den Leuten noch heutiges Tages vielfältig gesungen."

Ein zeitgenössischer Gewährsmann erzählt gleichfalls, dass Brederos Lieder „nog dagelijks" gesungen wurden.

Vgl. Casparus Commelin: Beschrijving der Stad van Amsterdam. 1694. Bd. II, S. 863. (bei Jan ten Brink: Litterarische Schetsen en Kritieken. XVII. Gerbrand Adriaensz. Bredero. 1888. S. 74).

2) „Eelman", aus „Edelman". „Zeun" dial. für „Zoon."

(Der Arzt) „— Wat Pimpernel met eek,
En maegdepalm en liefdekruit
Gestooten onder een,
O, dat is voor een sieke bruid
Probatum ongemeen!"

Ich erwähne das Gedicht gerade deshalb, um zu zeigen, welcher gesunde Humor in unsrem Volke steckte, und wie wenig jene Roheit und Gemeinheit seine absolute Eigenschaft war.

Daneben nun macht sich die städtische Kultur breit, die Schäfer- und Hochzeitslieder u. s. w.

So z. B. im 2en Teil. S. 39. „Bruilofszang. Stem: Als 't begint." Der Höhepunkt des Liedes sind die Verse

Nu wens ik Bruyd en Bruydegom
Een Poppetje binnen het jaer,
— — —
Want het is seker, dat door het byslapen
Den mensch sijn selfs zoekt na te apen

Wie trivial, wie spiessbürgerlich ist dies Hochzeitslied, wie gewöhlich, wie elend prosaïsch diese Tendenz!

Ein anderes Lied zeigt uns ein Beispiel, wie das Volk von jener verlogenen Patrizierkultur vergewaltigt wurde (I, S. 113), ein Matrosenlied des „Oostinje-vaarders:"

Het is nu ruim vijf jaer geleden,
Toen ik naer Oostinje voer
Van myn Zilvia gepreezen....

Er erhält einen Brief von seiner „soete Silviaen," dass ihr Onkel gestorben ist und sie viel geerbt hat! Er wird nun zurückkehren:

Hoe zal mijn Silvia staen kijken,
Als zy Coridon aanziet!

Der Matrose „Coridon" will dann „eenen groenen Herdersstaf" nehmen und mit seiner Silvia die Schäfchen weiden.

Der ganze arkadische Apparat ist vertreten: Flora, Clarind, Kloris, die traditionellen „sugjes" oder „kusjes", die ebenso traditionell auf „lustjes" sich reimen, das „minnebrandt blussen," Philidaatje, —

Phoebus lag in Auroraes schoot,
Philis dreef haar vee, —

Klimeene, Klorinde, Silvia, das „Minnevlam-blussen", Bellinde, Dafnis, —

Vrouw Venus en God Mars
Lagen te saem in weelden, —

Amaril, Rozemond, u. s. w. u. s. w.

Dem Liederbuch ist eine Sammlung „De Vroolyke Zanggodin" (1720) zugefügt, die nur jenen arkadischen Schwulst mit mythologischer Sauce enthält.

Weiter befinden sich die gemeinsten Gassenhauer darin. So z. B. das Soldatenlied (III: S. 25):

Te Hellevoetsluys daer staet een huis,
Het is geen huis met eeren,
Daer leggen de meisjes de vensters uit,
Daer de soldaten verkeeren.
La, la lette, zjante la coure,
La, la lette, zjan belle mie,
Sjante la coure couragie —

Eine Mutter gibt ihrer Tochter den Rat, sich gleichfalls in die Tür zu stellen „verwagtende Soldaten." Der Vater stellt sie darüber zur Rede. Mit gemeiner Gleichgiltigkeit antwortet das Weib:

Krygt zy een steek in haar kombuis,
't Is ver van haer bruin oogen.

Die Verfasser sind:

Die ons dit ligt lied hebben gedigt
Dat waren drie soldaten.

Gemein ist gleichfalls „Nonnetjes Vreugd" (III, S. 55):

Te Gent daer staet' er een klooster klein,
Daer alle de fijne Nonnen in zijn,
Van voren, van voren.
— — —
Die ons dat nieuwe lied heeft gedicht,
Het was een kwantje zijn hartje was ligt.

Ist es ein Zufall, dass um jene Zeit auch im Musikverlag von Estienne Roger (Amsterdam) die „Oude en Nieuwe Hollandtse Boeren Lieties en Contredansen" erschienen (c. 1700—1715) [1])? Enschedé hat in seiner Studie „Dertig jaren muziek in Holland" [2]) wahrscheinlich gemacht, dass wir hier die Volkskunst der Bauern Kennemerlands vor uns haben. Und es ist bezeichnend, dass grade aus jenen friesischen Gegenden eine Volkskunst überliefert worden ist. In diesen Bauernliedchen und Contretänzen (einstimmigen Notierungen) sind uns eine Fülle der schönsten Volksweisen des 17. Jahrhunderts erhalten. Mit einem Schlage eröffnet sich für uns eine Perspektive in einen Melodienschatz, von dessen Existenz man im Laufe des 17. Jahrhunderts aus den von städtischen Verlegern publizierten Liederbüchlein nur dürftige Kunde erhält.

So finden wir z. B. darin das Lied „Daar waren twee Koninks kinderen" (No. 461). Manche Weise reicht bis ins 16. Jahrhundert zurück. Brederos „Arent Pieter Gysen" (No. 97) ist auch vertreten, gleichfalls der Amsterdamer C. Kist aus dem „Uitnemend Kabinet" (No. 755). Freilich arg gemeine Lieder gibt es auch dabei:

1) Oude en Nieuwe Hollandtse Boeren Lieties en Contredansen. Amsterdam chez Estienne Roger I—XIII (932 Nummern) (Deel I—III „Twede Druck"), Deel V „opnieuws geheel verbetert en vermeerdert (60 Nummern) bij Pieter Mortier (en verkogt bij Estienne Roger) (Univers. Bibl. Amsterdam). Julius Röntgen hat in zwei Heften 28 Tanzlieder daraus für Geige und Klavier bearbeitet. „Oud-Hollandsche Boerenliedjes en Contradansen" (Werken van Vereenig. v. N. Nederl. Muziekgesch. XX und XXIII). Es wäre hier angebracht, einiges über die Bearbeitung solcher Lieder zu bemerken: das Tanzlied muss immer polyphon, und zwar, Note gegen Note oder kanonisch gesetzt werden. Jede figurierte Klavierbegleitung ist die ärgste Sünde, die man gegen das Wesen des Tanzliedes begehen kann. Und Röntgen hat sich in dieser Hinsicht öfter versündigt, wie auch in den Liederbearbeitungen des 17. und 18. Jahrhunderts in seinen „Oud-Nederlandsche Volksliederen" (Op 47. Bundel 1—4 Leipzig. Br. s. H.). Und er kann es besser. So sind von den „Boerenliedjes" die Nummern 13 (Cecilia), 14 (Ik gink op eenen morgen), 16 (In Babilone) u. s. w. sehr schöne und stilechte Sätze. Ueberhaupt soll der Satz immer für Singstimme empfunden werden. Im Volkslied gibt es keine Scheidung zwischen reiner Instrumentalmusik und dem Wort allein. Der Gesang (Weise und Wort) ist absolut unzertrennlich. Das Tanzlied muss eventuell so gesungen werden können, wie die Instrumente es spielen. Im übrigen verdienen diese ganz herrlichen Tanzweisen die Beachtung jedes Musikfreundes.

Eine ähnliche Sammlung, aber weder qualitativ noch quantitativ so wertvoll wie die „Boerenlieties en Contredansen" ist:

De nieuwe Hollandsche Schouwburg, zynde een verzameling verscheyden vrolyke en serieuse danssen, menuetten etc., die op de viool, dwarsfluyt en anderen Instrumenten gespeelt kunnen worden. Amsteldam. Joh. Smit. (c. 1780).

(Der erste Teil befindet sich in der Amsterdamer Universitätsbibl.)

2) S. 6 ff.

und wir können uns freuen, dass von manchem Text nur der Anfangsvers erhalten ist.

Auch hier zeigt sich, dass die Volkskunst manches zeitgenössische in sich aufnimmt, verarbeitet, oder nur zeitweilig beibehält und dann wieder aufgibt. Es ist jene Tätigkeit der Auslese, welche eine der hervorragendsten Eigenschaften des Volkes ist. Nur durch sie erklärt sich der Umstand, dass wertvolle Lieder auf dem Lande Jahrhunderte überlebten, während alle die Gassenhauer und die Lieder der städtischen Modekunst spurlos dahinschwanden. Betrachten wir nun die Sammlungen nach ihrem Inhalt, so zerfallen sie in drei Gruppen:

a) echte Volkslieder (Tanzlieder), das heisst solche, die nicht nur textlich besseren Inhaltes sind, sondern auch den sogenannten absoluten Volkston aufweisen. Ich möchte behaupten, dass der „Volkston" dem innersten Wesen nach, wie die ihm zu Grunde liegende Weltanschauung, ein sich stets gleichbleibender ist, ganz abgesehen von dem Quadraturbau der Melodie. Die ältesten Volksweisen, wie sie bei Neidhart von Reuenthal, Adam de la Halle, Dufay u. s. w. auftauchen, haben sofort jenen uns bekannt und vertraut klingenden Ton.

Um einige Beispiele aus der jedermann zugänglichen Sammlung Röntgens zu nennen, kämen unter anderen in Betracht: No. 9 Soet roosie root; No. 11 Ick gae mijn soeten engel; No. 14 Al de jonge luijde; No. 15 Ick gink op eenen morgen; No. 16 In Babilone; No. 19 'k lagh in de neetelen; No. 20 Gaillarde Slof; No. 21 Ik voer laast uijt Hollandt; No. 22 Nachtegaaltje kleijne; No. 24 Contredans, No. 28 de Keiser.

Sie weisen zwar auch Spuren des zeitgenössischen Stiles der Kunstmusik auf, aber im allgemeinen überwiegt der Volkston. Jener holländisch-friesische Volkston trägt einen ausgesprochen niederdeutschen Charakter: schwer, fast schwerfällig, aber darum nicht weniger fröhlich oder ausgelassen, kräftig, markig, scharf markiert und dabei oft von grösster Innigkeit und Wärme.

b. Die Gassenhauer (Bordellieder u. s. w.).

c. Die direkt der Kunstmusik entlehnten Weisen, welche ganz das Gepräge ihrer Zeit tragen.

So z. B. typisch: No. 1 „O ongelukkige tijt" (das eine Händelsche Sarabande sein könnte), No. 3 Ick hebbe mijne klachten, No. 7 Philida van Utreght, u. s. w.

Die beiden letzten Gattungen finden ihre Erklärung in dem Umstande, dass jene Tanzlieder von den fahrenden Musikern gepflegt wurden, die nicht nur zu Hochzeiten und Kirmessen auf dem Lande aufspielten, sondern auch in den Amsterdamer Musiktavernen ihren Lebensunterhalt verdienten und so das Bindeglied bildeten zwischen dem Strassenkot und der Höhenkunst.

Die Herausgabe der „Boerenlietics" war einfach eine Spekulation der Verleger und für das Publikum der Musiktavernen berechnet. Aber trotzdem bleibt jene Tatsache bestehen, welche Enschedé in seiner Studie hervorhebt: „Unsrer Generation ist jetzt eine Quelle holländischer Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts eröffnet worden, damit wir sie kennen und schätzen lernen. Hätten Roger und Mortier als Musikverleger sich des absoluten musikalischen Volkslebens in ihrer Umgebung nicht angenommen, so wäre eine Kunst mit einem ausgeprägt holländischen Charakter zum künstlerischen Schaden der Nachkommenschaft verloren gegangen" [1].

Von den Musiktavernen und Konzerthäusern erhalten wir schon aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts Nachricht. Nachdem die „alte Kammer", „de Eglentier" im Jahre 1632 mit Dr. Samuel Costers „Academie" vereinigt worden war, hatte Jan Harmansz. Krul und sein Anhang den Versuch gemacht, in seiner „Musikkammer" „Je blijft in eêlen doen" die alte Kammer zu erhalten. In dieser Kammer wurden Singspiele, auch von Krul gedichtete, aufgeführt. Leider ist uns von der Musik nichts erhalten. Ohne Zweifel liegt hier aber eine direkte Beeinflussung durch die Engländer und eine Nachfolge ihrer Singspiele vor.

Wir erfahren weiter, dass es ein Musikhaus „In de Mennisten Bruyloft" oder „in d'Os in de Bruyloft" um diese Zeit gab, errichtet von Johan Antonides aus Alkmaar, das auch wohl „Het Huys te Sinnelust" genannt wurde. [2]

---

1) Dertig jaren muziek. S. 7.

2) Gotfr. Hegeniti: Itinerarium Frisio-Hollandicum et Abr. Ortelii Itinerarium

Jenes Musikhaus existierte noch im Jahre 1659, wo wir die Nachricht erhalten, dass man da täglich „eine herrliche Music" hören und allerhand seltene Musikinstrumente sehen könnte [1]).

Ebenso erfahren wir von einem anderen Musikhaus, die Taverne des Richard Hancock (c. 1670) auf dem Rokin bei der Börse. Man konnte dort Wein, Bier, Austern, Backwerk u. s. w. haben. Von 4—10 Uhr wurde musiziert. Es gab in dem Hause mehrere Zimmer mit Clavicembalos, Clavicordes, Cornetten, Lauten, und Violen di gamba.

Der Vater des Richard, Eduard Hancock, hat schon im Jahre 1613 mit dem französischen Lautenspieler Nicolas Vallet eine Musikertruppe zusammengestellt, die auf Festlichkeiten spielte, womit im Jahre 1626 eine Tanzschule verbunden wurde. [2])

Bilder aus jenen besseren Musikhäusern, denn auch in den Frauenhäusern und Tavernen geringerer Art wurde zum Tanz aufgespielt, bietet das Liederbuch „Nieuwen Jeucht-Spieghel" (Amsterdam c. 1620), welches sehr schöne Kupferstiche enthält. [3])

Die „Boerenlieties en Contredansen" sind die letzten Ausläufer der selbständigen nordniederländischen Volkskunst, welche gegen das Ende des 18. Jahrhunderts schon im Erlöschen begriffen ist. Jene Weisen, die einst unter der grünen Linde zum Tanz erklungen

---

Gallo-Brabanticum. In quibus quae visu, quae lecta digna. Lugd. Batavor. Ex officina Elzeviriana. MDCXXX.

Unter den Sehenswürdigkeiten Amsterdams nennt er (S. 67, 68):

Domus Organica, in qua varios concentus Musicos et suaviludios singulis diebus audire, quin et omnis generis instrumenta Musica in vulgus non adea nota videre licet. Autor et director horum ludorum, qui etiam hodie vivit, est Joannes Antonides Alcmarianus, a quo, cum sectae Mennonicae esset addictus, taberna illa vulgo nuncupatur „in de Mennisten Bryloft, seu ut ipse hospes appellat, in d'Os in de Bruyloft, vel 't Huys te Sinnelust. Ipse nuper hoc elogium, an Symbolum, suae domus recensuit:

Heel boven op dit huys, ist als een Paradijs,
Daer is Fonteyn geruys, Snaer, Pijpen, soet gekrijs.
Begeer g' in 't huys te gaen, te hooren en te sien,
Soo toont uw' mildigheyt, tot onderhout van dien.

1) Vgl. C. Merian: Typographia Germaniae Inferioris. Francfurt. 1659.

2) Vgl. Scheurleers Abhandlung in „Amsterdam in de zeventiende eeuw".

3) S. 27 befindet sich ein Bild aus dem Musiksalon jener Zeit; S. 65 eine Serenade. Vgl. weiter S. 23, 31, 41, 27.

Interessant ist, dass unter den Kupferstichen auch deutsche Knittelverse vorkommen. S. 35 bringt ein Bild von dem s.g. „Kaatsspel." S. 39 vom Tennisspiel. Der poetische Wert dieses stark mit Rhetorikerelementen durchsetzten Liederbuches ist gleich null.

haben und von den Meistern des 17. Jahrhunderts in lustigen, farbenreichen Bildern festgehalten wurden, verstummten. Unsere Volkssitten verrohten unter dem Einfluss der städtischen Entartung, der sie wehrlos ausgeliefert waren, immer mehr, sodass die Klagen eines englischen Reisenden über das fürchterlich rohe Treiben einer holländischen Kirmess, die ihren Wiederhall in dem Urteil Hoffmanns von Fallersleben im 19. Jahrhundert finden, nur allzusehr gerechtfertigt sind. [1])

Wenden wir den Blick nun noch einmal bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts zurück, wo der Kontrast zwischen dem Neudruck des „Oud-Amsterdamse Liedboek" und dem gleichzeitig erschienenen „Nieu Amsterdamse Lietboeck" schon erörtert wurde. Jenen alten Volksliedern, die sich in der ersten Sammlung befinden, begegnen wir (mit einigen Ausnahmen) dort auch zum letzten Male. Sie tauchen unter und verschwinden. So ist zum Beispiel in diesem Neudruck des 17. Jahrhunderts das erwähnte Tanzlied „Sullen wy aldus stille staen" bereits nicht mehr vorhanden. In den vergangenen Jahrzehnten hatte denn auch die „Rederijker"-Renaissancekultur mit ihren Liederbüchern Stadt und Land überschwemmt: so Den Nieuwen Lusthof (Amsterdam 1602), Bruylofts Bancket (Amsterdam 1602), Den Bloemhof van de Nederlantsche Jeught (Amstelredam 1608), Cupido's Lusthof (Amsterdam c. 1613) [2]), Apollo of Ghesangh der Musen (Amsterdam 1615); die Sammlung des J. v. Heemskerk „Minne-kunst, Minnebaet, Minne-dichten" (Amsterdam 1626—27), des Verfassers von „Publ. Ovidii Nasonis Minne-kunst gepast op d'Amsterdamsche Vryagien" (Amsterdam 1622), worin die ganze kulturelle Lüge

1) An Entertaining Journey to the Netherlands . . . bij Coriat Junior. In three volumes. London. Printed for W. Smith. MDCCLXXXII. Bd. I und II enthalten seine Reise durch Belgien. S. 112. (Breda):

It happened to be the season of Boeren-Kermis or Jaarmarkt at Little Hague: — But ohow unlike the Barthol'mew fairs I have seen! — Where any reasonable being would have concluded, it must have been the devil's holiday! — that hell was literally broke loose! — and the infernal tenants masquerading it in human shape.

2) In dieser Sammlung tritt die Verachtung des Deutschen, die wir im 18. Jahrhundert überall finden werden (z. B. in T. Langendijk's (1685—1756) Lustspiel „De Zwetser", und in einer Menge anderer Possen und Lustspiele), auch schon hervor.

Ein Deutscher wirbt um ein (holländisches) Fräulein:

De hoechduitscher schwets en claaght sijn lijen:
Den Nar, die lacht om 't malle vrijen.

jener Patriziergesellschaft kodifiziert ist; der Zeeusche Nachtegael (Middelburgh 1623), Amsterdamsche Pegasus (Amstelredam 1627), eine Sammlung von „Veld-Deuntjes, Herders-Zanghen, Pastorellen of Bosch-Zanghen", gewidmet „aen Amstel-Landtsche Juffertjes, mitsgaders aen de Rijn-landtsche Nymphjes-suycker-soete Beckjens, in Venus gunste gheboren", fast nur italienische und französische Melodien enthaltend. An dieser Sammlung sind die Kupferstiche am schönsten.

In allen diesen Liederbüchern kommen aber noch ältere Volkslieder, zum Beispiel „een Ridder en een Meyske jong," „Het daghet uyt den Oosten," u. s. w. als „Voyse," „Stemme" oder „Wys" vor.

Gegen das letzte Viertel des 17. Jahrhunderts fangen die Rederijkerelemente an aus den Liederbüchern zu verschwinden, gleichzeitig mit dem Verschwinden der Kammern aus den Städten. Es erscheinen nur noch Gedichtsammlungen von irgend welchem Rhetorikerfest auf den Dörfern, von ihnen selbst herausgegeben. Um die Wende des 17. Jahrhunderts hebt sich die Schäferdichtung als einziges Leitmotiv aus der Renaissancedichtung hervor, während der mythologische Stoff immer mehr in den Hintergrund tritt und schliesslich zum landschaftlichen Fernblick der arkadischen Poesie wird.

Das Unorganische dieser ganzen Dichtung zeigt sich in ihrer gekünstelten Art des Ausdruckes, und der direkt unnatürlichen Stimmung. Als besonders wirksames Mittel wird das Diminutivum „je" verwendet, eine widerliche Uebertreibung des Liebeslebens (als Leitmotiv das „Liebeswinseln," — Liebes„klage" kann man es nicht nennen).

In der ersten Hälfte des Jahrhunderts, wo der Einfluss jener Dichtung noch nicht unbeschränkt ist, gibt es noch solche Naturen, die sich selbst in dieser Spähre zu erhalten wissen, so zum Beispiel G. A. Bredero, J. van Asten, C. Stribee und Andere. Wenn sie singen, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist, schreiben sie schöne Volkslieder. Sobald sie aber gebildet, literarisch sein wollen, verbrechen sie die fadesten mythologischen und arkadischen Gedichte.

So befindet sich in dem „Nieuwe Rotterdamsche Speeljacht" (Amsterdam c. 1640) das schöne „Veldt-liedeken van Breda" dessen Dichter Stribee ist. Die wuchtige Sprache der Geusenlieder, die plastische Kraft der Bilder (z. B. die Spanier sollten sich nur

nicht wundern, wenn sie sich mit dem Ohr an den Boden hinlegten und die Kanonen in Holland donnern hörten) machen das Lied zu einem unsrer schönsten historischen Lieder.

In derselben Sammlung hat er aber auch nach dem Muster von Hoofts „Windeken daer den Bosch af drilt" als „Stemme" ein „Harders-Troeteldeuntje" geschrieben:

Hoort lodderlijcke Galathee,
Laet het herdertje Stribee
Zyn u minnaar
En verwinnaer ...

Die Schlussstrophe heisst:

Siet eens uwen Herder aen,
Waer dat sijn lieve lonckjes gaen.
Daer sal geen groven Satyr stout,
In het dicht beblade wout,
By der nachten
U verkrachten:
Dus als ghy om blomkens gaet,
Neemt dan u Stribee te baet.

Nicht nur die Volksdichter, das „weltliche" Lied wurde von jener städtischen Kultur vergewaltigt, sondern das „geistliche" Lied blieb auch nicht verschont. In dem „Nieu Amsterdams Liedt-boeck" wird das alte Testament arkadisiert (S. 45): „Een nieuw Harders-Liedeken van Jacob ende Rachel" — „Stemme: Coridon ontsteken." Jacob nennt Rachel sogar „sijn Galathee," nach dem Rezept Hoofts.

Dies zeigt sich noch stärker in einem katholischen geistlichen Liederbüchlein „Kers-Nacht ende de naervolgende Dagen" (Antwerpen 1713), worin wir „Leyssem-Liedekens" finden, in denen das Hirtenvolk von Bethlehem als Schäfer und Schäferin auftreten und sich Coridon, Thyter u. s. w. nennen. So zum Beispiel das Hirtenlied (S. 6.):

Coridon en laet uwe schaepkens staen,
Tyter siet eens hoe fray de sterren gaen, —
— — —
O, Aminta, hoort tog dit snaerenspel.

S. 11: Coridon; op, sa sa! Naer Bethleem! — u. s. w.

Im allgemeinen geht die geistliche Dichtung (das sogenannte geistliche Volkslied) zurück. Es zeigt sich eben, dass nicht die katholische Religion die Quelle jener Blüte des geistlichen Liedes gewesen war, sondern jene kindlich-heidnische Weltanschauung des Volkes, welche die Religion ganz ihres übersinnlichen, spekulativen Charakters entkleidet und ins Irdische übertragen hatte. Die Voraussetzung einer gewissen einheitlichen Weltanschauung der verschiedenen Stände hatte schon längst aufgehört zu bestehen. Seit der Reformation, seit der Entwicklung einer spekulativeren Form der Theologie entsteht keine wesentlich neue geistliche Volksdichtung mehr. In den katholischen Ländern wird das alte Lied im Volke erhalten: es werden wohl neuere hinzugedichtet und gesungen, aber sie sind nur schablonenmässig angefertigte Nachahmungen nicht mehr lebendiger Formen, ähnlich wie die Gothik der neueren katholischen Kirchen.

So enthält „Het Paradys der Gheestelycke en Kerckelycke Lof-sangen" (Antwerpen, 4er Druck 1638) [1]) noch eine ganze Reihe alter Weinachtslieder und „Leisen" mit Melodien.

So zum Beispiel Seite 23: Een kindeken is ons gebooren
In Bethlehem,
Des hadd' Herodes thooren:
Dat scheen aen hem.

S. 42: Puer nobis nascitur.
S. 44: 't Is een dagh van vrolijckheyt. Dies est laetitiae.
S. 50: Het viel een hemelsdouwe
In een klein Maegdeken.
S. 16: Nu zyt wellekome, Jesu lieven Heer. [2])
Ebenso enthält das „Kleyn Paradijsken van 't Boomken

1) Der erste Druck ist vom Jahre 1621.

2) Die Uebertragung dieser Melodie bei Acquoy: Middeleeuwsche Geestelijke Liederen en Leisen" zeigt, wie wenig er vom Volkslied und seinen Tonarten verstand. Er streicht einfach das ♭, welches Theodotus im dritten Verse als Alterationszeichen vor das *h* setzt, „maar er ongetwijfeld niet behoort en daarom zonder eenige bedenking (sic!) door mij is weggelaten." (S. 56). Während die Weise bei Theodotus ganz deutlich in f dur notiert ist, und das Fehlen der Vorzeichnung (♭) nur auf die Schwankung in der Notation, verursacht durch das Durchdringen der weltlichen Durtonarten, zurückzuführen ist, überträgt Acquoy die Melodie ohne weiteres in die Ionische Tonart, eine ebenso eigenmächtige wie verständnislose Handlung!

Vgl. weiter W. Bäumker: Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr 1887. S. 63 ff. und in der Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Jahrg. 1888. Heft. 2.

des levens" (4 Bde, Antwerpen 1619) abgesehen von den wertlosen Rhetorikerliedern viele alte Lieder:

Zum Beispiel Bd. II, ('t Groen Prieelken der gheestelijcke liedekens) S. 17:

Het viel eens hemels douw
In een kleyn maechdeken.

S. 20: Waer is die dochter van Syon,
Ick soud' haer blijde maken.

S. 46: Een kindeken is ons gheboren („Van de drye Koninghen").

Es kommen auch viele weltliche Lieder als „voysen" vor, sogar das „Wilhelmus", weiter „Passemede d'Anvers", „Est ce Mars ce grand dieu", „Den lustelijcken Mey" u. s. w.

Auch gibt es viele neue Lieder darin: aber es sind nur fromme Reimsachen ohne poetischen Wert, wenn auch der Formelschatz des alten Volksliedes dabei geplündert wird.

Der Rückgang des geistlichen Liedes tritt noch sichtbarer hervor in der Sammlung „Een geestelijck Lust-hoofken met schoone lieffelijcke geestelijcke Gesangen beplant, door een catholijcken Pastoor. Tot Geestelijcke blijdtschap der zielen, ende vermijdinge aller oneerlijcke, lichtveerdige wereldtgesangen" (Emmerich 1685). Jene Neudichtungen enthalten auch nicht den geringsten dichterischen Wert und widerlegen das Märchen von der Entstehung des geistlichen Volksliedes aus der katholischen Kirche aufs Entschiedenste. Wohl tritt hier aber der Einfluss der Schäferdichtung als „voys" recht ergötzlich auf.

So zum Beispiel S. 5 das Lied „Van de H. Maghet en de Martelaresse Barbara", „Stem: Wees Nimph gegroet, ofte Carthuyser bruyn, etc."

S. 11: Een ander van de H. Barbara. Stem: Kits Almande.

S. 13: Noch een ander van de H. Barbara. Stem: Rosemondt die lagh gedoken. (!)

S. 15: Van S. Allegondis Maghet. Stem: Bedroefde Harder siet.

S. 40: Oeffeningh van een oprecht berouw der sonden, op de wijse: Komt nu, schoone Veld-Godinne.

Diese „Wijse" wird auch verwendet zu dem Lied (S. 61) „Een ander Aenspraecke Jesu Christi tot een sondighe ziele." (sic!)

S. 42: Van Maria Magdelena. Op de wijse: Venus Godinne.
S. 73: Van den H. Geest. Veni creator Spiritus, Op de wijse: Venus du en dein kindt.

Ältere darin vorkommende Weisen sind zum Beispiel S. 138: „Op de Wijse: Schoon jongh vrou, ick moet u klagen", umgedichtet zu:

Goede Godt, ick moet u klagen
Al myn tegenspoet, —

Noch erbärmlicher war der Zustand der calvinistischen geistlichen Dichtung. Dieser Begriff an und für sich ist dem Calvinisten schon ein Greuel. Es gibt für ihn nur eine geistliche Dichtung: die Psalmen Davids. Trotzdem wurde mancher Versuch zu protestantischer geistlicher Liederdichtung gemacht. Die südniederländischen Sammlungen enthalten noch vielfach alte Volksliedelemente und sind sogar hie und da katholisch angehaucht. So bringt zum Beispiel „Het Evangelische Vis-Net" (Antwerpen, Mitte 17. Jahrh.), noch das Lied (S. 21):

Een kindeken is ons geboren
In dees Kers-nacht,
Van een Maegt uytverkoren —

führt weiter als „Voysen": S. 11. „Het viel een Hemels (dauwe)"; S. 17 und 106 sogar „Ick wil te landt uytrijden," den Hildebrandston; S. 27. „Ick gingh op eenen morgen [1])"; aber auch: S. 36. Ach schoone Nimph; S. 61. Als Daphne d'overschoone maeght; S. 81. Rosemont die lagh gedoken (sogar 5 mal!).

Das Büchlein zeigt die Spuren katholischer Umgebung: es spricht von den „H.H. Apostelen," und bringt S. 74 ein Lied „Feestdagh van onse L. Vrouwe Lichtmis" u. s. w. In dem calvinistischen Norden hätte es nicht lange gelebt.

Vollständig jeden dichterischen Wertes entblösst sind die geistlichen Liederbücher der calvinistischen Dichtung. Es sind fromme,

1) Diese Weise befindet sich auch in den „Boerenlieties".

erbauende Reimsachen: Variationen über die alttestamentlichen Psalmen u. s. w. So „'t Geestelijck Kruyd-Hofken" (Saerdam 1669), „'t Vermeerderde Achter-Hofken" (Saerdam 1669), der „Lusthof des Gemoets" (Groningen 1732), worin Karel van Manders geistliche Lieder und sogar noch „schriftuurlyke liedekens" des 16. Jahrhunderts in neuerem Gewande erscheinen. Auch tauchen noch einige ältere Melodien darin auf, zum Beispiel „Onse Vader in Hemelryck", „O Kersnacht schooner", eine vereinzelte weltliche „Schoon lief, gy zyt prys weert alleyne". Aber — wie gesagt — es handelt sich hier nur um Neudrucke von alten Weisen und Liedern. Bezeichnend ist, dass der Herausgeber, Alle Dercks, hier wie im „Agter-Hofje" (Groningen 1732) betont, dass die darin enthaltenen „stigtelyke Gesangen" — „in de vergaderinge" nach Belieben „gesongen en gelesen" werden können.

Der Begriff des Liedes hatte da schon längst aufgehört.

In dem frommen „Vlaardings Vissers-Liedboek" (Amsterdam 1760), worin sich als Einleitung Lobgedichte auf „den geestigen Visser Roelant de Kater" befinden, der so erbaulich (stigt'lijk) und fromm dichten kann, heisst es in märzlichem Tone:

Vissers, hoor dees Visser Kater
Stigt'lyk digten op het water,
Lollend' met een zoete stem,
't Pad van 't Nieuwe Jeruzalem.

„Parnas" und „den hemelschen Apol" werden weiter noch verwendet u. s. w.

Der Calvinismus hatte mit Erfolg jeden dichterischen Funken, jene Teufelsverführung, in sich getötet. Es gibt in Nordniederland seit dem 16. Jahrhundert kein geistliches Lied mehr.

Wie sehr diese arkadische Kultur eine importierte Mode war, geht wiederholt aus den Vorreden der Liederbücher hervor, zum Beispiel in der zehnten (!) Auflage des „Amsteldams Minne-beeckje" (Amsterdam 1658) [1]) teilt der Verleger Thomas Verdonck in der Vorrede „Aen d'Amstels Sanghers en Sangerinnetjes" mit, dass er ihnen, wenn die Sammlung gefiele, jährlich herausgeben würde,

1) Die erste Ausgabe erschien 1637—38.

was „in Vranckrijck en Engelant voor aerdighst en nieus aen den dagh ('t sy in of buyten druck) [1]) gehouden sal sijn."

De Nieuwe Haagsche Nachtegaal (Amsterdam 1659), gewidmet der „allervolmaakste Joffer N. N.", enthält echte Proben jener Kunst; zum Beispiel S. 7. das Lied „Stemme Polifemus:"

1) Silvia, die myn gedagjes
Daagjes, nagjes,
Vuld met klagjes
Van de min,
Als ik op de aartigheedjes
Van uw leedjes,
En uw zeedjes,
Zet mijn zin.

2) Woud gy, ach mijn droeve Zugjes,
Ziels gerugjes,
Die zo vlugjes
Van mij gaan,
Horen, en die lieve oogjes
Van om hoogjes
Uit haar boogjes
Op my slaan.

Weitere charakteristische Proben jener internationalen Mode, z. B. aus den bekannten „Apolloos Minne-sangen" (Amsterdam 1663), sind (S. 37) die Beschreibung der Brust der Schäferin:

Uw heuveltjes van albast,
Bly-gloedetjes toegepast
Als balletjes van yvoor,
Slaan 't minnende zieltje door,
En zwellen als bolletjes op
En volletjes tot de krop.

Aus „Clioos Cytter" (Amsterdam. 1663. S. 4) „Stem: La Valencienne":

1) Als ik uw rozemont,
Die met karsjens is omzet,
Maar genaak met mijne lippen,

1) Ein Beweis, dass die Verleger auch mündlich verbreitete Lieder abdruckten.

Is mijn zieltje strax in 't net,
In de netten die zoo ront
Om uw blakende ooghjens staan;
Ach mijn zieltje is al aan 't slippen,
Als ik raak uw kaakjes aan.

2) Ay, sluit uw ooghjens toe!
Gy verzengt mijn ziel en hart;
Al mijn ingewanden gloeyen —
'k Sterf van enkle minnesmart.

S. 144. „Op Ermgaarts Kusjens":

Het zijn geen kusjens, die mijn Engelin my geeft,
Wanneer haar montje kleeft
Zoo lymigh aan het mijn,
Waardoor mijn zieltje waant in Jupijns troon te zijn.

Dies ist alles die Blütezeit, das Goldene Zeitalter der „niederländischen" Dichtung.

In dem „Apollo's St. Nicolaasgift aan Minerva" (sic!) (Leiden c. 1730) finden wir ein arkadisches Hochzeitslied (S. 23) „Overleg van 't Huwelyk":

Schoon dat ik onder 't groen
Van dikgetakte bomen,
Aan frisse waterstromen,
Myn Amarilles zoen, —
Kan tot mijn rust niet doen,
Schoon ik met duyzend kus-us-us-ussen
Myn minnevlam blu-us-us-ussen . . .

Und so wie jener Matrose in einen Schäfer umgewandelt wurde, geschieht dasselbe mit dem Bauer in „De zingende Landman" (Rotterdam c. 1760), S. 71. „Een nieuw Lied op den Landman, (Op een aangenaame wys)":

Wel wat leeft den landman gerust,
Als hy met vreugde zyn Filislief kust —

In diesem Liederbuch des singenden Bauersmannes befinden sich allerhand Schäferlieder; S. 79. „Een nieuw lied op de schoonheid

van Diana", worin Aurora, Phebus, Diaan, Minnervaes beek, Ormenius etc. aufgezählt werden u. s. w.

Bis zum Ende blieb jene Kultur sich gleich, auch in ihrer internationalen Perversität und Geilheit. So die Sammlung „De Nieuwe Amsterdamsche Buiten-Zingel" (5de Druk. Amsterdam c. 1800) [1]) und darin das „Bruilofts-Lied" (S. 19):

4) Speelgenoot, gy moet u bereijen,
Meisjens het diend van u gedaan.

(Sie sollen die Braut ins Schlafzimmer begleiten)

Brengt haar vry tot aan het bed,
Maar weest verder geen belet:
Het andere, dat wij nog vermoen [2]),
Laten wy de bruydegom doen.

Es ist die bekannte Wendung. Ab und zu findet man eine christliche Reaktion gegen diese sündige, heidnische Welt. So zum Beispiel „De eerlycken Pluck-Voghel" (Brussel 1684). Diese südniederländische Sammlung enthält auch sehr viele Schäfergedichte: man findet aber keine schlüpferigen und wollüstigen Lieder darunter. Im Gegenteil heisst es sogar in einem Hochzeitslied (S. 184):

Godt is de liefde,
Maer Venus en is die niet.
. . . .
Gheen Venus-kindt, geen Capidoken,
Gheen Af-godin,
En sijn, die 't vier der liefde stoken
In onsen sin:
Maer 't ís den grooten Heer der Heeren,
Die in 't begin
Ons eerste Ouders quam vereeren
Met reyne min.

Dies Gedicht hat aber als Pendant ein Brautlied „De Bruydt levert haer over aen haeren Bruydegom" (S. 173):

1) Der erste Druck datiert vom Jahre 1770.
2) Vermoen aus „vermoeden" = vermuten.

4) Ontfanght mijn teere bloem,
By niemandt oyt gelesen —
. . . .
Een eerbaer troni,
Een animoni,
Die van schaemte gloeyt.

Schmutzige Lieder findet man darin nicht, aber auch nicht ein einziges, das einen natürlichen Ton träfe oder nur witzig wäre, geschweige poëtisch.

Je mehr wir ins 18. Jahrhundert vordringen, um so grösser wird die Melodienarmut. Die schaffende Tätigkeit im Volke hatte schon aufgehört: es erhielt nur noch den alten Besitz auf dem Lande. Man findet öfter die Bezeichnung „op een aangename Voys," „op een bekende Voys." Vielfach ist die Melodie nur irgendwo hergenommen, und oft fehlt sie ganz. So enthält zum Beispiel „Apollo's Vastenavondgift" (Dordrecht c. 1749) viele Lieder, die auf fünf verschiedene „Stemmen" gesungen werden können. [1]) Die Verachtung der alten Melodien durch die Patrizierkreise (die, wie Elisabeth Wolff kritisch bemerkte, nur „voddige vertaelingen van Opera deuntjes zingen") [2]), beschleunigte das Verschwinden der alten Weisen.

Jene Verachtung der Lieder „van de tyden van Maarte van Rossem" [3]) spricht die „Opdracht" des Liederbüchleins „Apollo's Kermisgift aan de Haagsche vermaaks-gesinde Jeucht" ('s Gravenhage 1740) aus (S. 8): . . . „dat ik verscheyde male op Bruiloften zynde, niet zelden heb hooren zugten en klagen, dat men geen een fraay deuntje had, gevoeglijk op zoo een plaets, buiten die ouwerwetse, welke nog heugden van de tyden van Maarte van Rossem, en die zoo dood gezongen zyn, dat men er eer by zou in slaap vallen, als door vermaekt werden. En wat heeft het my meede in Particuliere geselschappen niet wel verdrooten, dat men zig daer altoos moest behelpen, met die barmhartige straatdeunen, die van

1) Diese Erscheinung tritt schon im 17. Jahrhundert hervor. Auch Kalff (Het Lied in de Middeleeuwen, S. 662) erwähnt diesen Umstand.

2) Voorrede der „Economische Liedjes" (1781) S. XXVI.

3) Der Bandenführer des Herzogs Karl van Geldern in seinem Kampf gegen Kaiser Karl V.

Jan Rap en zijn maat dagelijks langs straat gebulk werden."

Der sehr gebildete Sammler, Dichter (?) und Verleger nannte das Singen des Volkes damals schon „brüllen."

Betrachtet man sich aber den Inhalt dieser Sammlung für die Haager Damenwelt, so findet man die fadeste Schäferdichtung: Thirsis, Phillis, Damon, Cloris, Roosemond, Climeen, Clorenia, Daphne, Clorimeen, Philida, Amarillis, Silvia, u. s. w. sind reichlich vertreten. Weiter ein ganz schmutziges, ordinäres Lied, in der Form eines Dialoges zwischen einer Holländerin (Arjoon) und einem Deutschen (Jan), der um sie wirbt:

Ick schol jou Kinder
(Die ick bald maeken soll)
Afwisschen 't hinderst,
't Zoe wen zie dreyten sal.

Dies war nun die höhere Kultur, welche die holländische Gesellschaft erlösen sollte von „den alten Leierweisen aus den Zeiten von Maarten van Rossum."

Wie die Melodienarmut immer grösser wurde, bezeugt eine Sammlung „De smakelyke vermakelyke Minnebroers Sak" [1] (Amsterdam 1799). In der „Voorreden aan de Liefhebbers" heisst es (S. 3):

„Dewyl ik juist de melancholykste op verre na niet en ben, heb ik somtyds de Liedboekjes wat meer doorgezocht als het Psalmboek: maar vind(end) daarin een menigte Liedjes, zo broddelig gerymd, dat het by wylen nauwlyks Rym geleek, heb ik my erbarmd; te meer, omdat ik bevond in een Liedboekje nauwlyks 20 Voyzen (alzo somtyds 7 à 8 Liedjes op ééne voys gesteld waren), en dan dezelve nog van zo slegte alloy, dat ze nauwlijks het zingen waardig waren. Dit en de ledigen tyd zyn de oorzaak geweest, dat ik dit Liedboekje heb t' zamen gesteld, van 80 Liedjes op meer dan 60 voyzen."

Diese Sammlung enthält übrigens äuszerst gemeine und schmutzige Lieder. Dementsprechend behauptet der Verleger auch: „Over zulks gissing makende, dat dit Liedboek meer in de Kroegen dan

1) Die erste Ausgabe ist v. J. 1718. Amsterdam.

in de Kerken zoude worde gemengd: want het zyn Drink- en Minne Liedjens, Pastorellen of Herders Deuntjes, Snakernytjes, om de lever eens op te schudden, Minne Klagten, Bruilofts Sangen, Krygsmans Deunen" u. s. w.

Interessant ist aber, dass der Verleger irgendwo die Melodie „Het daghet uyt den Oosten" (S. 150) und Broderos „Arent Pieter Gysen" (S. 143) aufgefunden hat, ein Beweis dafür, dass noch manches im Volke sich erhalten hatte. Das Titelblatt sagt ausdrücklich, dass die Weisen „bekannt" sind. Dass die vollständige Trennung von Wort und Weise auch in den gebildeten Kreisen empfunden wurde, zeigen die „Proeven van Muzikaale Uitspanningen", verfasst von W. V. Oleffen Caspersz. [1])

In der Vorrede heisst es (S. III): „Daar de edele Muziek en schoone Dichtkunst, ieder op zig zelve, het vermogen hebben van onze harten op eene verrasschende wyze te kunnen treffen, vreugde of droefheid, liefde of haat, daarin te doen ontstaan; kan het niet anders weezen, of de vereeniging van deeze wonderbaare vermogens moet een dubbele magt, om dusdanige nygingen te doen geboren worden, voortbrengen. Hier van overtuigd zynde, was ik begeerig, ook anderen deeze aangename gewaarwording te doen gevoelen; derhalve besloot ik myne geringe krachten in te spannen, om een gelukkige vereeniging van Muziek en Dichtkunst ten wege te brengen." Und weiter (S. IV):

„Het belang of liever het oogmerk der beide kunsten moet volkomen hetzelfde zyn, zal de eene aan den andere niet hinderlyk weezen."

Was nun aber dieser Wagner des 18. Jahrhunderts hervorbringt, ist eine jämmerliche Enttäuschung so hoch gespannter Ideale: die rhetorische Bürgerpoesie (den „stichtelyken toon"), sogar Schäferlieder (Filomeel, Dafnis, Damon, Cloris, Tyter, Galathé u.s.w.); Lieder wie „Lof der deugd", „Judas Wanhoop" (dessen Tonmalerei köstlich ist), „Lof der Tevredenheid", „Niets is bestendig op aarde" u. s. w. sind Proben jener vernünftelnden, didaktischen Bürgerdichtung am Ende des 18. Jahrhunderts, die keinen Funken dichterischen Gefühles enthalten.

---

1) W. v. Oleffen Caspersz.: Proeven van Muzikaale Uitspanningen. Bestaande in Mengelzangen, naar den nieuwsten Italiaanschen smaak geschikt, voor het Clavier, de Viool, Fluit en andere Instrumenten. Amsteldam. MDCCLXXXIII.

Er schreibt auch einen schwulstigen „Heldenzang" zu Ehren Zoutmans und der Schlacht am Doggersbank.

(N°. 4) Vaderlandsche heldenschaeren,
'k Stel ter uwer eer myn snaaren . . .

Dazu eine ganz zahme Sonatinenmelodie! Die ganzen Melodien dieser Sammlung sind überhaupt nur Klavierstückchen.

Während da draussen im Sturm und Drang sich die deutsche Dichtung wieder zu verjüngen suchte, während Herder in seinen Schriften den Anschluss an die Volkskunst als ästhetisches Ziel aufstellte, während ein Denker wie Kant, die höchsten Wege menschlicher Erkenntnis durchschritt, herrschte in Holland Ruhe, die Rentiersruhe, durch nichts gestört und beeinflusst. Gegen Deutschland hin schützte es die chinesische Mauer des Vorurteiles: den „Mof", den „Poep" oder „Hanneke-maaier" betrachtete der Holländer noch immer vom Standpunkt der alten wirtschaftlichen Ueberlegenheit, als den armen verlumpten Tölpel, der sich für die dreckige Arbeit verwenden liess, die der Holländer selbst nicht anrühren würde. [1]) Und doch gab es um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts eine Strömung, die Anschluss an Deutschland suchte und deren Vertreter Ryklof Michael van Goens, der Utrechter Professor, sein Schwager Hieronymus van Alphen, sowie Rhynvis Feith und Jacobus Bellamy wurden.

Van Alphen hat eine unerhörte Sprache in seiner Zeit gesprochen. In seiner „Theorie der schoone Kunsten en Wetenschappen, grootendeels overgenomen uit het Hoogduitsch van F. J. Riedel" (1778) hat er die Stagnation der niederländischen Kultur scharf kritisiert, das Fehlen einer berufenen Kritik aufgewiesen, und die haltlose Nachahmung der Renaissancedichtung Hoofts, Vondels und Poots gerügt. Er zeigt, wie jene Dichter grosse Mängel und Fehler gehabt hätten, und dass es die Pflicht der Gegenwart wäre, sie zu sehen, um sich selbst weiter entwickeln zu können. Bei keinem der Nachbarn fände man soviel „gelegenheidsverzen" wie

1) Vgl. was Tassulo von der Bequemlichkeit der Grasbauerwirtschaft und den armen Westfalen schreibt. Lettres sur la Holl. II, S. 11. Vgl. dazu im Anhange die „Moffen"-lieder, aus denen, wie aus den niederländischen Possen und Lustspielen des 17. und 18. Jahrhunderts, die grösste Verachtung des Deutschen spricht.

in Niederland, „zulk een aantal geboorte-, lijk-, huwelijksverzen" nicht, wie bei uns. (I, 126—127): „Ik slaa mijnen Poot op, en het grootste deel zijner werken bestaat uit zulke verzen; het is zo ook met de poëzy van Vondel" u. s. w.

Aber jene Bewegung endete in einer Sackgasse: van Goens verlor sich in seinen politischen Kämpfen gegen die brutale Patrizierclique Amsterdams, Bellamy starb sehr jung, van Alphen verirrte sich in die didaktische Bürgerpoesie, und Feiths Sentimentalität wurde zu einer extremen Modeform, einer äusseren Form, wie es die arkadisch-mythologische Dichtung der 17. Jahrhunderts gewesen. So ging die holländische Literatur nur bis zum Sentiment und den Anfängen des religiösen Umschlages mit, das heisst bis Gessner, Gellert, Klopstock; und Klopstock wurde gerade darin der verehrte Musaget, wo er in Deutschland veraltete, im religiösen Epos und in seiner persönlichen Hohepriesterlichkeit. [1])

Das utilitarische, didaktische Wesen der rhetorischen Bürgerpoesie, das wir seit Maerlant in der niederländischen Dichtung beobachten können, ihr Prinzip „nutscap" auf geistigem wie irdischem Gebiete tritt am Ende des 18. Jahrhunderts, als die Modekunst der arkadischen Dichtung zu Ende gelogen war und morsch in sich zusammensank, wieder stark hervor. Ueberall finden wir wieder Dichtgenossenschaften, literarische Kollegien, die darauflos reimten und kritisierten, wie weiland die „Rederijker". Eine Erscheinung jenes bürgerlichen Geistes ist die im Jahre 1784 gegründete „Maatschappij tot Nut van 't Algemeen". Sie wandte ihre nutzenbringenden Interessen auch dem Volke zu und veröffentlichte eine Sammlung „Volks-Liedjens" [2]), die schon 1793 durch die Abnahme der eigenen Mitglieder und die segenspendende Verteilung unter den Dienstboten u. s. w. die 7te Auflage erlebten. In dem „Bericht" schreibt der „Secretaris der Maatschappy" M. Nieuwenhuizen:

„Het Gezang, bij de meeste volken een voornaam gedeelte van hunne Godsdienstoefeningen uitmaakende, was ook altoos het geliefde tijdverdrijf van Neêrlands ingezetenen. De gemeene burger echter zingt, zoo in zijne uuren van uitspanning, als onder zijne

1) Kossmann: Holland und Deutschland S. 28.

2) Volksliedjes uitgegeven door de Maatschappij tót Nut van 't Algemeen. 5 stukjes. 7e Druk. Amsteldam. 1793.

beroepsbezigheden, geheel anders dan de meer aanzienlijke man, wiens Deserten door Italiaansche en Fransche airtjens verlevendigd worden. Beider liederen loopen echter veeltijds op een zelfde doel, namelijk op wijn, of op liefde uit (sic!); alleen met dit onderscheid dat de gezangen der aanzienlijke meer kunst en beschaving kenmerken, dan die der geringe werklieden." Die Maatschappij „uit haaren aart het welzijn van den gemeenen man ten oogmerk hebbende" habe sich nun entschlossen, dass Tugend und Bildung sich mehr verbreiten würden „wanneer men den geringen burger zijnen gewoonen volkstoon liet houden." Nur sollten die Lieder sittlich korrigiert werden. Diese Arbeit habe die Maatschappij sich nun nicht verdriessen lassen „om de natie zodanige liedjens te schenken, die meer gelijk aan elkander[1]), minder wellust wekkende, en geheel overeenkomstig zijn met het plan, dat men zich ten deezen opzichte gevormd hadt: namelijk om het stichtende zo veel vermaak over te laten, als bes'aanbaar geöordeeld wordt, met dien invloed, dien het, bij ongeleerde en vermaakzoekende Lieden hebben moet." [2])

Dieser „stichtelijke toon" beherrscht die „Volks"lieder ganz. Daneben aber machen sich als Postulat jene allgemeinen redseligen Betrachtungen, jene rhetorische Weitläufigkeit, der öde Wörterschwall breit: die Eigenschaften der bürgerlichen Poeterei. Die Lieder enthalten grade alles, was man nur als „unvolkstümlich" bezeichnen kann: den moralisierenden, didaktischen Ton, die vernünftelnde Detailschilderung der Natur mit ihrem Zuviel an Worten, und absolutem Mangel an Gefühl. So z. B. (I. S. 40) „De rustende arbeidsman":

Hoe lieffelijk is deze avondstond!
Hoe streelend is de rust!
Voor mij, die bij mijn Vredegond
Mij zingend weer verlust.

Diese biederen Volksbeglücker hatten nicht die leiseste Ahnung, dass das Volkslied niemals solche oratischen Betrachtungen anstellt.

1) Die eintönige Gleichförmigkeit fallt auch sofort auf.

2) Es ist bezeichnend, dass immer wieder nur das didaktische Element der deutschen Literatur zur Beeinflussung der niederländischen zugelassen wird, wie wir denn auch in den Liedersammlungen der „Maatschappij" auf den didaktischen Einfluss Gleims und des Miltheimischen Liederbuches stossen.

Die Natur kommt entweder als „Natureingang" oder als kurzes vergleichendes Bild, höchstens in skizzenhafter Andeutung vor: aber niemals in reflektierenden Betrachtungsphrasen. Und grade mit diesen Betrachtungsphrasen „Wie schön ist die Morgenstunde", — „Wie lieblich" ist dies oder jenes, mit solcher Rhetorik wurde ein Jahrhundert lang, bis heute, die niederländische Schuljugend gespeist. Ein Kinderlied, ein Jugendlied gab es nicht: nur den „stichtelijke toon".

Ein fürchterlicher Leierton, dessen ich mich noch von den Dienstboten aus meiner Kinderzeit erinnere „Het wachtende Meisje" (I, S. 47), fängt dermassen an:

Wat wordt het laat! de klok slaet agt,
Waar of mijn Doris blijft?
't Valt moeilijk als men iemand wagt,
En als de vreeze ons drijft
Te twijff'len aan zijn' trouw:
Hy heeft misschien berouw,
Dat hy een meisjen zonder geld
Gevraagd heeft tot zijn vrouw.

Das Wort „vrouw" wurde dann mit einem entsetzlichen Schleifer „vrou-hou-houw" heraufgezogen.

Dazu veröffentlichte die Gesellschaft auch „Zang-Wyzen", [1]) von einem „Kundig Liefhebber" (R. Doll Timman?) „op muziek gebracht." Es sind Melodien aus den leichteren (auch = oberflächlichen) Klaviersonatinen jener Zeit, rhythmisch oft sehr virtuosenhaft (vgl. N°. 32): es zeigt nur wieder, wie wenig Ahnung diese Volksbeglücker, die dem „geringeren" Bürger seinen Volkston wiedergeben wollten, da die Kunst der höheren Stände für ihn nicht geeignet sei, von dem wahren Volkston hatten.

Eine ähnliche Publikation, wie die der M. t. N. v. 't A., unternahm der Prädikant von Loosduinen, Jan van Eyk, der drei Bändchen „Liederen voor den Landman" (Amsterdam 1794—1796) und drei Bändchen „Liederen voor Dorp en Stedelingen" (1798—1818) [2]) veröffentlichte, zum Heile des Volkes.

1) Zangwijzen voor de Volksliedjens uitgegeven door de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen. Op muziek gebragt door een kundig liefhebber. Amsteldam. M. D. CCXC. 1.e Stukje.

2) Jan van Eyk: Liederen voor den Landman. 3 Stukjes. Amsterdam Joh. Allart.

Sie haben, wie die Widmung schon kund tut, den Zweck, die gegenwärtigen Feinde der Religion zu bekämpfen. Jedes Lied ist mit einem Bibeltext überschrieben. Und zwar findet man: „Melkliederen," Lieder über den Gemüsegarten (Moestuin), den „Bloemhof" „de Rups," „de Honig," „Vlijtig te kerk gaan" u. s. w., allerhand didaktisch-rhetorische Beschreibungen von nützlichen und bezüglichen Gegenständen, nur keine Poesie, geschweige denn „Volkslieder". Er bezieht sich in seiner Vorrede auf das leuchtende Beispiel der M. t. N. v. 't A.

Die „octroyierten" Lieder der einflussreichen Gesellschaft „T(ot) N(ut) v(an) 't A(lgemeen)" haben den letzten Funken einer dichterischen Empfindung, eines natürlichen Gefühlslebens in den unteren Bürgerschichten ausgelöscht und die Reste des Volksliedes mit Stumpf und Stiel ausgerottet.

Es ist kein erfreulicher Anblick, den diese niedrigen Bürgerschichten uns gewähren. Durch den vollständigen Zerfall der Industrie war eine grosse Armut im Lande entstanden. Die sozialen Gegensätze jener Zeit sind äusserst schroff. In Holland eine teilweise reiche Grasbauerschaft [1]), die Börsenspekulationen und Handelsaffären mitmachte und oft nichts weniger als ländlich und volkstümlich war; in den Städten die reichen Patrizier und ihre strenge kastenhafte Scheidung von dem „mindere volk" — und das städtische Proletariat, ein charakterloses, hündisches Volk, das von der „bedeeling" lebte, sich sklavisch duckend, kriechend und winselnd vor dem reichen „Mijnheer", sonst aber verroht und vielfach tierisch gemein.

Die Liederbücher am Ende des 18. Jahrhunderts, die wir im 19. Jahrhundert als „blauwboekjes" erscheinen sehen, gehören schon längst nicht mehr der Literatur der gebildeten Kreise an. Die Scheidung vollzieht sich schon im Laufe des 18. Jahrhunderts.

Eine traurige Verrohung, der gemeinste Schmutz wuchert unbeschränkt in dem von jenen auf den pekuniären Erwerb hin arbeitenden Verlegern veröffentlichten Liederbüchermaterial.

Von den Liedern, die noch zu den besseren zählen, habe ich

1794—96. Opgedragen aan het Genootschap ter verdediging van den christelijken Godsdienst, tegen deszelfs hedendaagsche bestrijderen. Opgerigt in 's Gravenhage. Aprobatie der E. Classis van 's Gravenhage, den 4. Februarij 1793.

—: Liederen voor Dorp en Stedelingen. Amsterdam. Joh. Allart 1798—1799. 1e en 2e Stukje. 3e Stukje bij de Erve J. Thiary en C. Mensing en Zoon. 's Gravenhage 1818.

1) Vgl. die Schilderung Tassulos: Lettres sur la Holl. I, S. 129.

manche im später erscheinenden zweiten Band meines Werkes gesammelt und wenigstens annähernd eine allgemeine Übersicht des Gesamtverlaufes damit gegeben.

Die historischen Lieder (Matrosen-, Soldatenlieder) zählen zu den besten, trotz der unbeholfenen Technik und der Flickreime. Da wo der Dichter aus dem Volke Selbsterlebtes direkt erzählte, blieb er am meisten von der auf ihn übertragenen Infektion der Renaissancedichtung verschont. Ich nenne von den älteren nur das wunderbare „Trutzlied von Blockersdyk", die gewaltige Steigerung des Liedes bis zu jenen Versen, die wie eine mächtige Siegeshymne dahin brausen [1]):

„Das tut unser Prinz, der spanische Kronenzwinger,
Durch Gottes Rat und Beistand Niederlands,
Er ist unser Fürst, der wie das Wetterleuchten
Seine Flügel schwingt um unser Vaterland."

Nur echte Leidenschaft, durch die gewaltigen Ereignisse aufgeweckt, entriss dem Volksdichter solche Töne.

In den politisch-historischen Liedern wie in denen sozialen Inhaltes ist so viel kräftiger Humor, so viel derber urwüchsiger Witz aufgespeichert, dass man trotz der rohen Form und der etwas arg groben Art des Ausdruckes nicht umhin kann, von Herzen zu lachen.

Es ist nicht die Aufgabe meiner Darstellung, die einzelnen Liederbücher in bezug auf den Untergang des Volksliedes zu besprechen. Der Verfasser war leider schon genug in der Lage, Schmutz aufgraben zu müssen, der sonst besser begraben geblieben wäre.

Es genügt, darauf hinzuweisen, dass sich in den Liederbüchern, welche die sehr produktiven Amsterdamer Verleger Barent Koene 1777—, S. und W. Koene (1781—1805), B. Koene 1817—1820 und F. G. L. Holst unter anderen auf den Markt brachten und von denen sich im Literaturverzeichnis eine ganze Reihe befinden, der Zersetzungsprozess erst recht entwickelte. [2])

1) Vgl. Anhang.

2) Sie gaben (c. 1810) auch heraus „De Arte Amandi of de Konste der Minnen. In 't Latyn beschreeven door den vermaarden Poëet Ovidius Naso. Alles tot een eerlyk vermaak der jonge minnaars uitgegeven"... Amsteldam S. en W. Koene. Mit solchem Zeug, mit dem abgestandensten Humanismus wurde das Volk gefüttert!

In der Höhenkunst gab es nicht einen Dichter, der nur annähernd als „volkstümlich" in Betracht kommen konnte. Ein niederländisches Lied fehlte also vollständig.

Deshalb ergänzten jene Verleger ihren Vorrat aus den älteren Liederbüchern des 18. Jahrhunderts, die zu dem Zwecke geplündert wurden, weil anderes nicht da war. Und so erleben wir das mehr als traurige Ereignis, dass das Volk um die Mitte des 19. Jahrhunderts noch mit jenem arkadischen Schund vergiftet wurde.

„De nieuwe Overtoompsche Marktschipper," „Het Haagsche bos," „De nieuwe Domburgsche speelwagen" u. s. w. wurden von F. G. L. Holst und in letzter Zeit von G. van der Linden (Amsterdam) wiederholt herausgegeben, und das Volk leierte die Namen Damon, Philada, Climeen, Amerillis, Philemon, Silvia, etc. nach wie vor herunter und fühlte sich dabei sehr gebildet. Der sonstige Inhalt jener Liederbücher?

Abgesehen von den rohen, gemeinen Gassenhauern und sehr vielen Bänkelsängerliedern (Mord- und Schaudergeschichten aus aller Herren Länder, — Kinder verbrannt, — eine Dienstmagd, von dem Sohn ihres Herrn verführt, verbirgt ihr Kind zwei Jahre lang in einer Zwiebacktonne, — der wandernde ewige Jude, — ein Herr, der den Schädel seines Grossvaters auf dem Kirchhof getreten hat und von dem Gespenst „geholt" wird u. s. w.), begegnen wir nur der dürren, phrasenhaften Rhetorik der Lieder der „M(aatschappij) t(ot) N(ut) v(an) 't A(lgemeen)."

Ganz vereinzelt trifft man noch ein älteres Lied [1]), das aber schon sehr starke Verwesungsspuren aufweist; so zum Beispiel jenes Lied „Naar Roosland zoo zyn wy gevaren". Das Matrosenlied „Curaçao, 'k heb jou zoo menigmaal bekeken" ist wirklich ein Lichtpunkt in der Finsternis: hier bricht durch eine Decke von Roheit und Gemeinheit der gesunde Naturton durch. Auch der Schluss des Liedes:

„Waar is er beter leven, dan by een echte vrouw? —
Ik verzeg al de vrouwtjes van 't land van Curaçao!" [2])

1) So z. B. in „de Goese Nachtegaal" (c. 1790. Amsterdam) das Lied „Van een mayer en een Vriese-man:" („De Velden stond' groen en daar toe gezayd"), das als „een oud liedeken" bezeichnet wird. (S. 81). Dieses Lied stammt sogar noch aus dem Mittelalter.

2) Vgl. Anhang.

zeigt, dass im Volk im Grunde eine andere Moral steckt, als die städtischen Gassenhauer in ihm züchten.

Das niederländische Volk verlernte das „Singen." Wie sollte einer, der kein Lied mehr hatte, noch singen!

Der Kultur der goldenen Zeit im besonderen, und dem städtischen Übergewicht im allgemeinen verdanken wir, nächst dem Calvinismus, den jetzigen Tatbestand, dass jenes Volk, von dem Guicciardini einst gesagt hat, die „konst is hen alsoo aengheboren, dat mannen ende vrouwen natuerlijck op mate singen, met seer goede gratie ende melodye" jetzt zu jener absoluten Impotenz herab gesunken ist. Sein Singen ist ein rohes Schreien und Brüllen geworden. Dasselbe gilt von der Studentenwelt, die ausser dem tot geleierten „Io Vivat" und „Gaudeamus igitur" nur die elenden Operettenweisen und Gassenhauer herunterbrüllt: „singen" kann man das nicht mehr nennen.

Die bürgerliche Dichtung brachte keinen Dichter mehr hervor, der dem Volk etwas geben konnte. Wohl hatte sie den alten Schatz der Volkskunst in ihrem Dünkel zerstören können, aber etwas dafür wiederzugeben — das vermochte sie nicht. Und so fiel das Volk vorbehaltlos den städtischen Bänkelsängern und den Schmutzversemachern anheim. [1])

Jene elenden Liederbüchlein, das Mixtumcompositum von abgestandener Schäferdichtung, bürgerlicher Rhetorik und städtischem Schmutz finden noch immer grosse Abnahme. Sie kosten ja nur 10 bis 15 Cent.

Von dem „Overtoompsche Marktschipper" verkaufte der Verleger G. van der Linde vor zwanzig Jahren noch 800 Exemplare pro Jahr, von anderen „De zingende Kruier", „Het zingende Nachtegaaltje", „De vroolijke Schoorsteenveger" u. s. w. durchschnittlich 400 bis 600. [2])

Am Ausgange des 18. Jahrhunderts finden wir die edle Gestalt des Prädikanten IJsbrand van Hamelsveld. In einem Buche,

1) Vgl. im Anhang das Lied „Het hedendaegsche leven der liedzangers."
2) Vgl. Kalff: Het lied in de Middeleeuwen. S. 673.

das die innigste Liebe zu seinem Vaterland ihn schaffen hiess, hat er die Bilanz des Jahrhunderts gezogen. [1])

In der Vorrede „Aan het Volk van Nederland" heisst es: Dunkel — ich gestehe es — ist das Bild, das ich, nach dem Original, von dem sittlichen Zustande der Nation entworfen habe.

Er untersucht erst die soziale Scheidung, wie sie durch die Patrizier entstand und die Quelle der innerlichen Zerrüttung und des allgemeinen Niederganges wurde: „Wanneer door voorspoed en vermeerdering van rijkdommen, de gelijkheid tusschen de onderscheiden klassen van burgeren en ingezetenen wordt weggenomen, welke gelijkheid, min of meer in eene mate geëvenredigd naar de plaats hebbende regeeringsvorm in elk gemeenebest moet gevonden worden (zal elk der burgeren het nodig belang stellen in het behoud des vaderlands) — en wanneer eenige weinige patriciën of edele familiën, door heerschzucht vervoerd, zich het geweld aan matigen en de andere ingezetenen beginnen te drukken -- dan openen zich verscheiden bronnen van verderf, hetwelk een gemeenebest overstroomt, gelijk een watervloed, en ten laatsten alles vernielt" (S. 71).

Durch jene soziale Überhebung sei der innerliche Zusammenhang zerstört und in soziale Kasten aufgelöst worden. Die Folge sei gewesen, dass der Mittelstand (de deftige burgerij) verschwand, weil jeder, der reich geworden, die Aufnahme in die vornehme Welt anstrebte, auch wenn es seine Kräfte überstieg, während der kleine Bürgersmann von Tag zu Tag ärmer und mutloser wurde und zu den niedrigen Klassen herabsank.

Er untersucht die Entstehung des Luxus und weist auf die Erschlaffung der nationalen Spannkraft hin, die nicht nur in dem üppigen Reichtum, sondern auch in dem Mangel an nationalem Sinn, in der internationalen Tendenz und der blinden Hingabe an alles Ausländische ihre Erklärung finde.

„Du liebst die Ruhe, ich weiss es, die Ruhe wird von jedem Niederländer geliebt. [3]) Aber welche Ruhe? Die tatenlose Trägheit,

---

1) Ysbrand van Hamelsveld: De zedelijke Toestand der Nederlandsche Natie, op het einde der achttiende eeuw. Amsterdam. 1791.

2) „Gy bemint de rust, ik weet het, de rust is aangenaam voor elke Nederlander!"

die dem Vaterland so unberechenbar viel geschadet hat (S. 62).

Er beklagt sich, dass soviele „Kapitalisten" nur von ihren Zinsen leben und das Geld nicht in neuen Unternehmungen anlegen, es so dem Umlauf entziehen. Der kleine Bürger sinke immermehr zu stumpfer Gefühlslosigkeit herab, und dadurch werde sein Wesen und Betragen sklavisch. Er gebe die Hoffnung auf eine Verbesserung seiner Position auf, lasse die Hände schlaff hängen. Sein Geist erniedrige sich immer mehr, ein edler Ehrgeiz, ein Gefühl des Selbstwertes sei ihm abhanden gekommen. Der Umstand, wie er sich allgemein auf die Wohltätigkeit verlasse, zeige, wie tief er gesunken sei (S. 362, 363). „Hoe laag is ons gemeen vervallen! Hoe zondigt het op de inrichtingen van liefdaadigheid, die in Nederland zoo menigvuldig zijn!"

Unempfindlich (onaandoenlijk) und phlegmatisch sei die ganze Nation geworden.

Er untersucht den Zustand der Volksbildung und weist nach, wie traurig es darum stehe. Er schlägt sehr gute Reformen auf dem Gebiete des Volksunterrichtes vor und rügt die schlechten Verhältnisse (unzulängliche Lehrkräfte, viel zu kleine Gehälter und unhygienische Lokalitäten).

Manche Entartung und Verfehlung erörtert er mit sachlichem Ernst, so auch die Tatsache, dass den Niederländern „het goud hun god is." Nichts geschehe in Niederland ohne Belohnung, nur aus reinem Edelmut. (S. 393) „Hetzij de invloed van den Koopmansaard, hetzij de menigvuldige behoeften, die in veele opzichten hier grooter zijn dan in andere landen, de schuld hebben, zeker is het, dat geld bij de Nederlanderen op zéér hoogen prijs staat, en dat veeleer het goud hun God is. Deze zucht tot geld vertoont zich allerwegen, en het is zeker, dat in Nederland bijna niets zonder geldbelooning uit beginselen van zuive edelmoedigheid gedaan wordt."

Der sittliche Zustand der besseren Welt („patrice familien, ... de groote, of gelijk zij zich liever hooren noemen, de „fatzoenlijke, wellevende, beschaafde" wereld) sei eine Entartung der Sitten der Väter (geheel verbasterd van de oudvaderlandsche zeden), und in der ganzen Nation zeigten sich die Spuren einer allgemeinen Dekadenz.

„Niederland, Niederland! Du stehst am Rande deines Unterganges! Dein Verderben ist unvermeidlich, es sei denn, dass eine

gleich schnelle wie notwendige Reform den verhängnisvollen Schlag abwehrt, oder ihn wenigstens noch einige Zeit aufhält" (S. 544) [1]).

1) Nederland, Nederland! gij staat op den kant van uwen ondergang! Uw verderf is onvermijdelijk, tenzij eene zoo spoedige als noodzakelijke hervorming, den noodlottigen slag afkeerde, of ten minsten nog eenigen tijd uitstelde. (Uitzichten. XII. Boek. blz. 544)

DRUCKFEHLER UND BERICHTIGUNGEN.

Seite 6, Zeile 4 von oben steht *der moralisierende*, lies: de*n* moralisierende*n*.
„ „ „ 6 „ „ „ *der schreibende*, lies: de*n* schreibende*n*.
„ „ „ 8 „ „ „ *der langstielige*, lies: de*n* langstielige*n*.
„ „ „ 9 „ „ „ *der echte*, lies: de*n* echte*n*.
„ „ „ 18 „ „ „ desse*m* Milieu, lies: desse*n* Milieu.
„ „ „ 16 „ unten „ *waren*, lies: war.
„ 7 „ 8 „ „ „ *dergestallt*, lies: dergestalt.
„ „ „ 7 „ „ „ *seine*, lies: ihre.
„ „ „ 6 „ „ „ *seinen*, lies: ihren.
„ 9 „ 14 „ „ „ *der* Regent, *der* Patrizier, lies: de*n* Regent, de*n* Patrizier.
„ „ „ 5 „ „ „ Prosk*u*nesis, lies: Proskynesis.
„ 10 „ 13 „ oben „ *in*, lies: *im*.
„ „ „ 16 „ „ „ Sonette, lies: Sonette*n*.
„ 11 „ 4 „ unten „ *die waldige*, lies: der waldige*n*.
„ 16, Anmerkung 1, Zeile 2 von oben steht *Waldau* lies: *Waldberg*; und: Die galante und die deutsche Renaissance-Lyrik. Strassburg. Berlin 1885 und 1888, lies: Die deutsche Renaissancelyrik. Berlin 1888. — und —: Die galante Lyrik. Strassburg. 1885.
Seite 26, Zeile 13 von unten steht *Jaap Riaep*, lies: Jaep Priaep.
„ „ „ 11 „ „ „ *die Bestrebungen*, lies: das Streben.
„ 33 „ 9 „ „ „ *volksläufig*, lies: volkläufig.